
Princeton University Library
32101 065072355


VET TES TAM EN
NOV TAM TVM
Dei
Sub Numine
Viget







Hessen Kunst

Kalender für alte und neue Kunst

1906

Oscar Ehrhardt's Universitäts-Buchhandlung
Georg Schramm, Marburg.

Hessen Kunst

Kalender für Kunst- und Denkmalpflege

1. Jahrgang

Herausgegeben von **Dr. Christian Rauch**

Zeichnungen von **Otto Ubbelohde, Goßfelden**

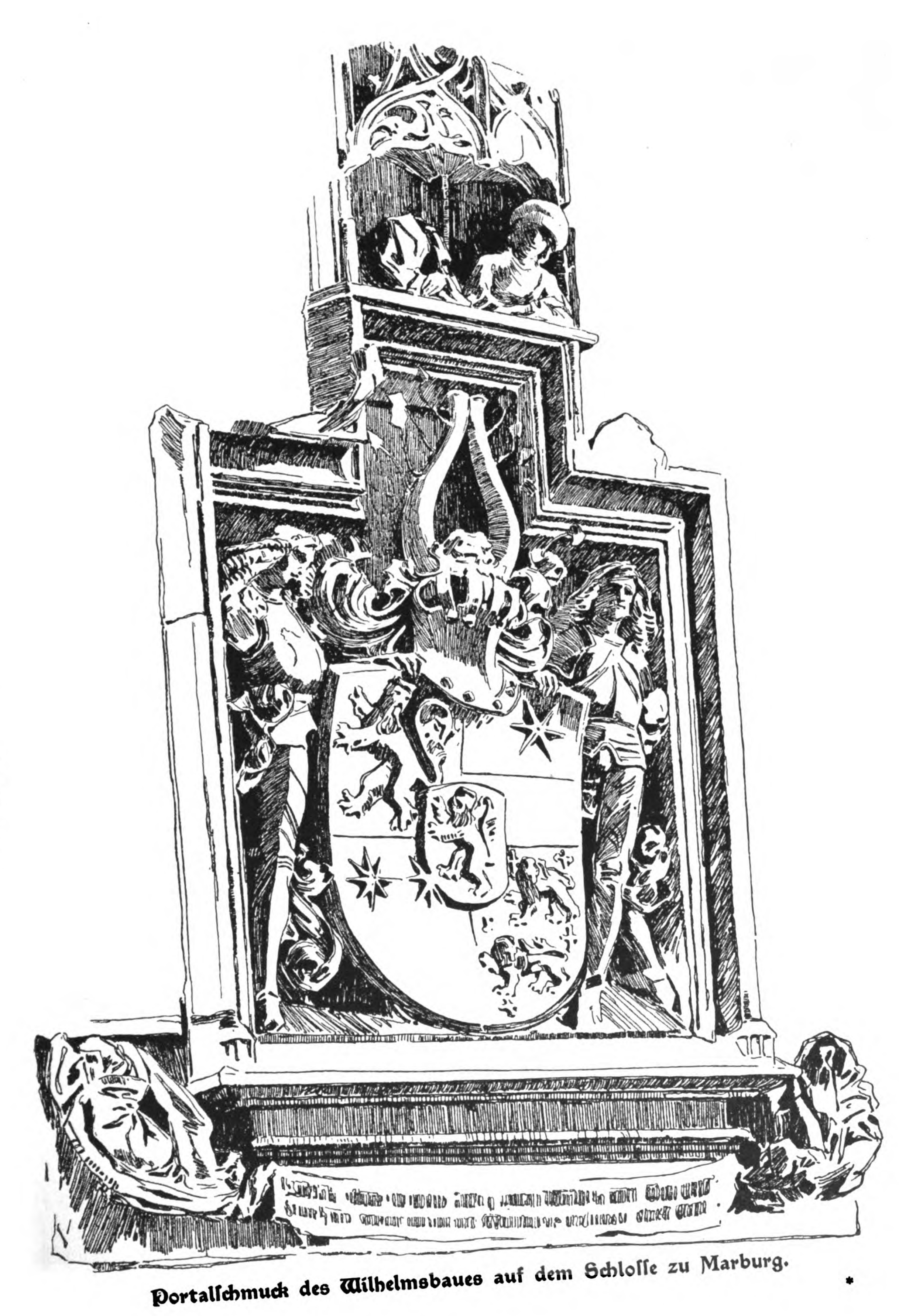
Geleitwort.

Unser Kalender Hessenkunst soll den auf Kunstpflege und künstlerische Kultur, Denkmalpflege und Volkskunst gerichteten Bestrebungen in unserem Hessen dienen. Die Hessen sind einer der wenigen Volksstämme, die ihre zu Anfang unserer Zeitrechnung innegehabten Wohnsitze noch innehaben. Das besagt an sich schon, daß hier von alters her eine eigenartige, bodenständige Kultur entwickelt wurde. Und der vornehmste Ausdruck der Kultur eines Volkes ist seine Kunst.

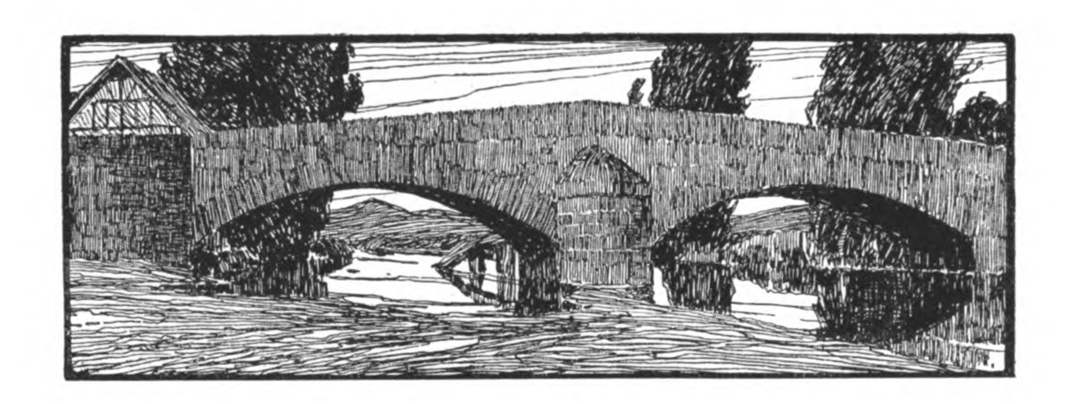
Christian Rauch.

Verzeichnis der Mitarbeiter am 1. Jahrgang:

Dr. Bock, Privatdozent, Marburg; **Dr. von Drach**, Universitätsprofessor und Bezirkskonservator, Marburg; **G. Eisentraut**, Generalmajor z. D., Kassel; **Heinrich Giebel**, Maler, Marburg; **Dr. Hänel**, Assistent am Kgl. Historischen Museum, Dresden; **Professor Dr. Haupt**, Provinzialkonservator von Schleswig-Holstein, Eutin; **Professor Dr. Justi**, Direktor des Städelschen Instituts, Frankfurt; **Dr. Küch**, Archivar am kgl. Staatsarchiv, Marburg; **Dr. Rauch**, Assistent des Bezirkskonservators, Marburg; **Otto Ubbelohde**, Maler, Gossfelden; **Dr. Wenck**, Universitätsprofessor, Marburg; **D. Dr. Wiegand**, Universitätsprofessor, Marburg.



Portalschmuck des Wilhelmsbaues auf dem Schlosse zu Marburg.

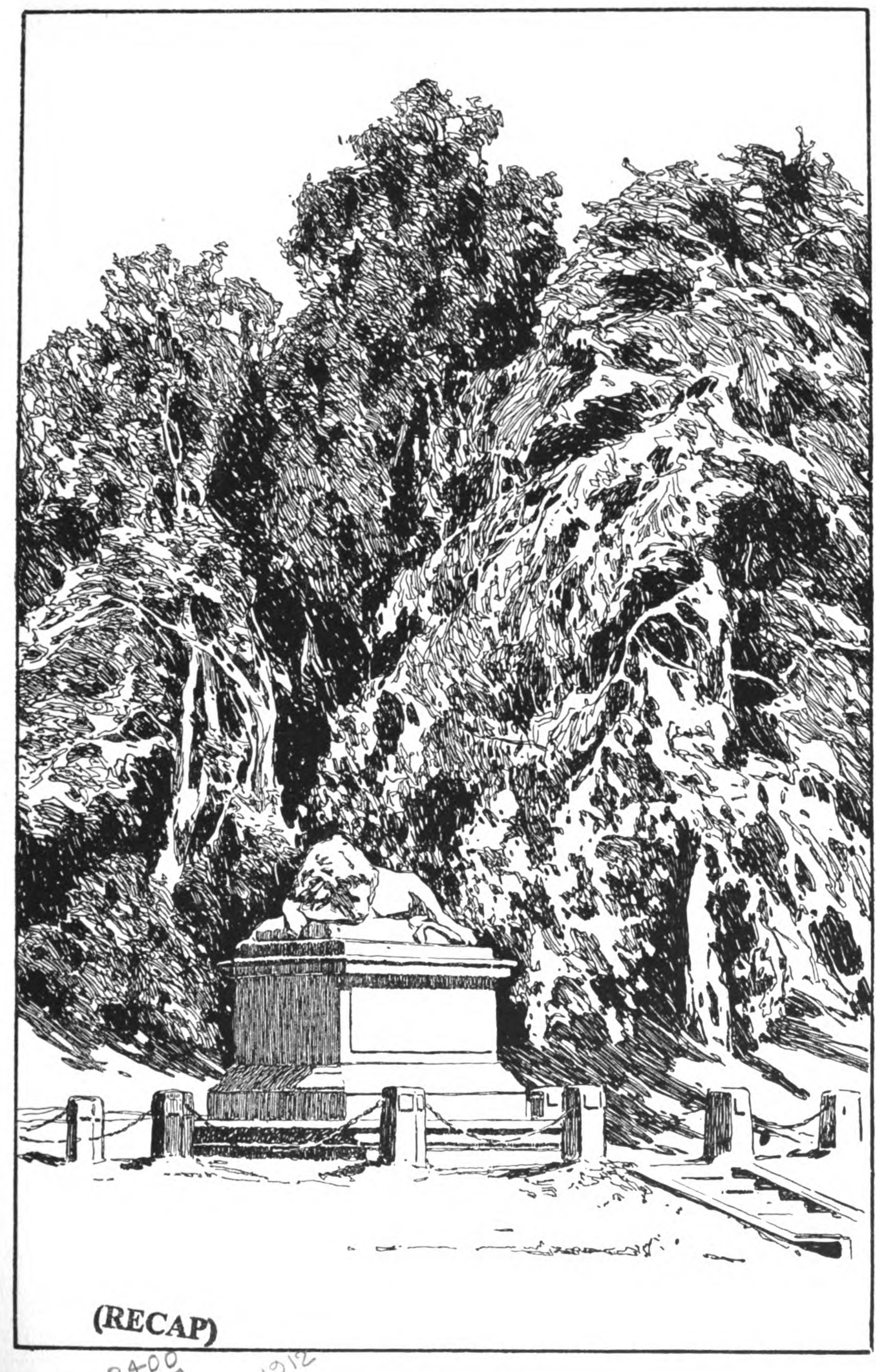


Januar

Mo.	1	Neujahr	
Di.	2	Abel, Seth	
Mi.	3	Iſaak, Gen.	
Do.	4	Elias, Titus	
Fr.	5	Simeon	
Sa.	6	Hl. 3 Könige	
So.	7	1. S. n. Ep.	
Mo.	8	Erhardus	
Di.	9	Julianus	
Mi.	10	Samſon	
Do.	11	Gerſon	
Fr.	12	Reinhold	
Sa.	13	XX. Tag	
So.	14	2. S. n. Ep.	
Mo.	15	Maurus	
Di.	16	Marcellus	
Mi.	17	Antonius	
Do.	18	Priska, Wilf.	
Fr.	19	Martha	
Sa.	20	Fab. u. Seb.	
So.	21	3. S. n. Ep.	
Mo.	22	Vinzenz	
Di.	23	Emerentia	
Mi.	24	Timotheus	
Do.	25	Pauli Bek.	
Fr.	26	Polykarpus	
Sa.	27	Kaiſers Geb.	
So.	28	4. S. n. E.	
Mo.	29	Valerius	
Di.	30	Adelgunde	
Mi.	31	Vergil	

Das Hessendenkmal in der Aue zu Kassel.

Marmorner Löwe von Kaupert, 1874. Errichtet zum Gedächtnis heſſiſcher Patrioten, die unter der franzöſiſchen Fremdherrſchaft an der Stelle des in der Nähe gelegenen, mit Trauereſchen umgebenen, runden Platzes erſchoſſen wurden.



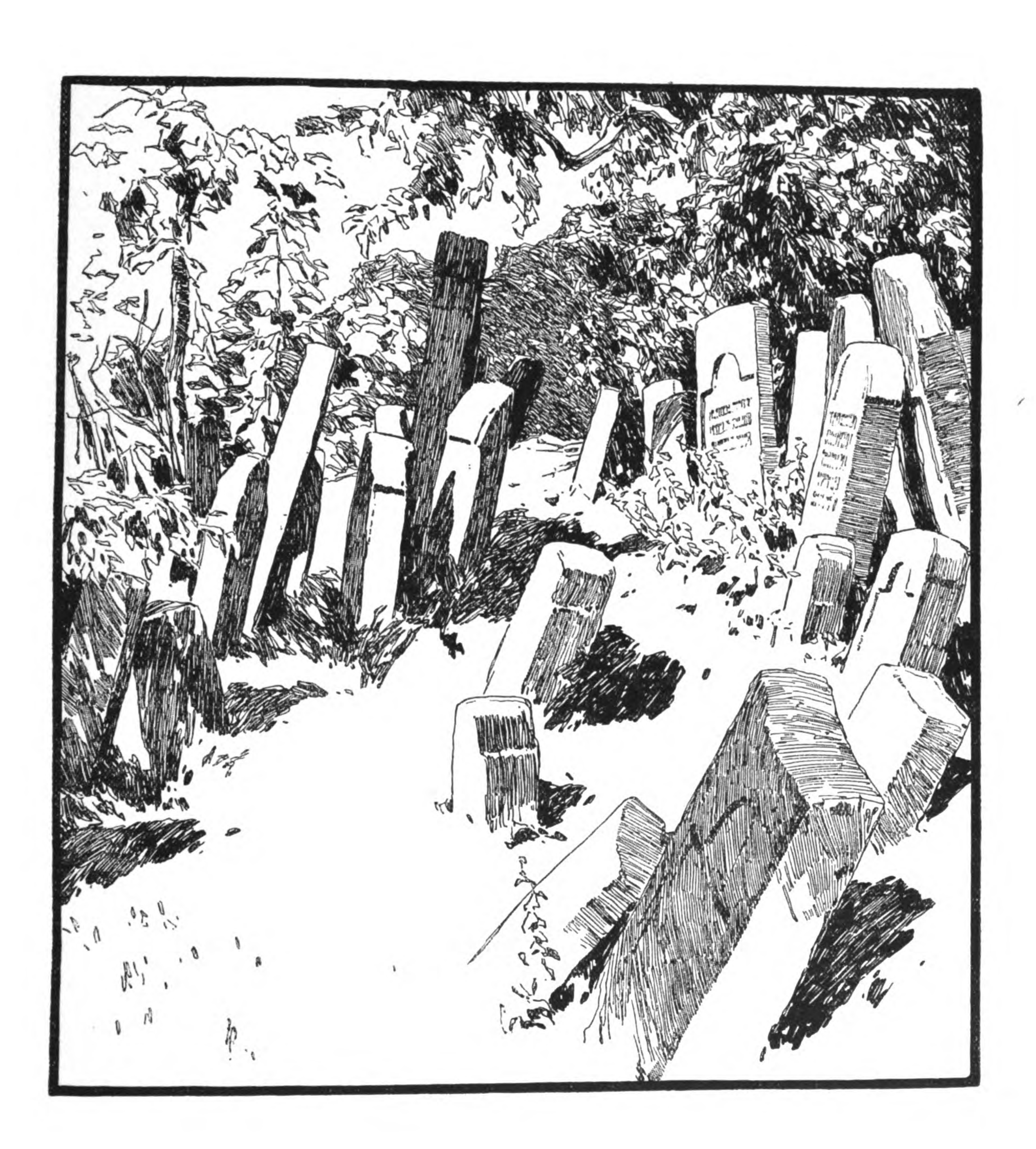


Februar

Do.	1	Brigitta	
Fr.	2	Mariä Rein.	
Sa.	3	Blasius	
So.	4	4. S. n. Ep.	
Mo.	5	Agatha	
Di.	6	Dorothea	
Mi.	7	Richard	
Do.	8	Salomon	
Fr.	9	Apollonia	
Sa.	10	Scholastika	
So.	11	Septuagesimä	
Mo.	12	Eulalia	
Di.	13	Jonas	
Mi.	14	Valentin	
Do.	15	Faustinus	
Fr.	16	Juliana	
Sa.	17	Donatus	
So.	18	Sexagesimä	
Mo.	19	Gabinus	
Di.	20	Eucharius	
Mi.	21	Felix, Eleon.	
Do.	22	Petri Stuhlf.	
Fr.	23	Josua	
Sa.	24	Matthias	
So.	25	Est., Hrn.-F.	
Mo.	26	Nestor	
Di.	27	Fastnacht	
Mi.	28	Aschermittw.	

Jüdischer Friedhof zu Frankfurt am Main.

Das älteste Frankfurter Judenviertel lag zwischen dem Dom und dem Main. Der jüdischen Gemeinde wird zum erstenmal 1241 bei Gelegenheit einer Judenmetzelei gedacht. 1462 wurde sie nach dem Osten der Stadt in ein neues Quartier, das der Volksmund Neu-Ägypten nannte, verlegt, und die alte Synagoge für städtische Zwecke verwendet. Die Synagogen-Bauten von 1461 und 1603 wurden 1711 im Judenbrande zerstört. Der nach 1711 entstandene in Plänen und Abbildungen erhaltene interessante Neubau mußte 1854 der heutigen Synagoge weichen. Bei dieser liegt der auf nebenstehendem Bilde dargestellte Friedhof, der wie die meisten jüdischen Friedhöfe von eigenartiger künstlerisch unendlich reizvoller Stimmung ist.





März

Do.	1	Albinus	
Fr.	2	Simplicius	
Sa.	3	Kunigunde ☾	
So.	4	B. i. Bay. u. W.	
Mo.	5	Friedrich	
Di.	6	Fridolin	
Mi.	7	Quat., Perp.	
Do.	8	Philemon	
Fr.	9	B. i. Mecklb.	
Sa.	10	Alexander ○	
So.	11	Reminisc.	
Mo.	12	Gregor	
Di.	13	Euphrasia	
Mi.	14	B. i. Sachs.	
Do.	15	Christoph	
Fr.	16	Heribert	
Sa.	17	Gertrud ☽	
So.	18	Oculi	
Mo.	19	Joseph, N.	
Di.	20	Emanuel	
Mi.	21	Mittfasten	
Do.	22	Kasimir	
Fr.	23	Viktorian	
Sa.	24	Gabriel	
So.	25	Lät. M. V. ●	
Mo.	26	Ludgerus	
Di.	27	Ruprecht	
Mi.	28	Priskus	
Do.	29	Eustachius	
Fr.	30	Guido	
Sa.	31	Balbina	

Die Ronneburg.

Die Ronneburg beherrscht den südöstlichen Teil der Wetterau mit den Städten Büdingen, Seligenstadt, Hanau, Frankfurt, umgeben von den Bergen des Vogelgebirges, des Freigerichts und des Spessarts, des Odenwaldes und der Höhe.

Den Hauptcharakter geben der Burg die Bauten aus der Zeit der Spätgotik bezw. der beginnenden Renaissance. Vor 1258 angelegt war sie 1313 in mainzischen Besitz und aus diesem 1476 an die Grafen von Büdingen gekommen. Unter den letzteren waren es besonders die Grafen Anton (1518 bis 1560) und Heinrich, dessen Sohn (1565—1601), die die heute noch stehenden Bauten aufführen ließen. Durch den letzteren erhielt der dicke Turm seine charakteristische Gestalt.

(H. Wagner, Kunstdenkmäler des Großherzogtum Hessen, Kreis Büdingen, 1830. R. Haupt, „Von der Ronneburg", Burgwart, Jahrgang V 1904, S. 29—32 u. S. 37—40.)





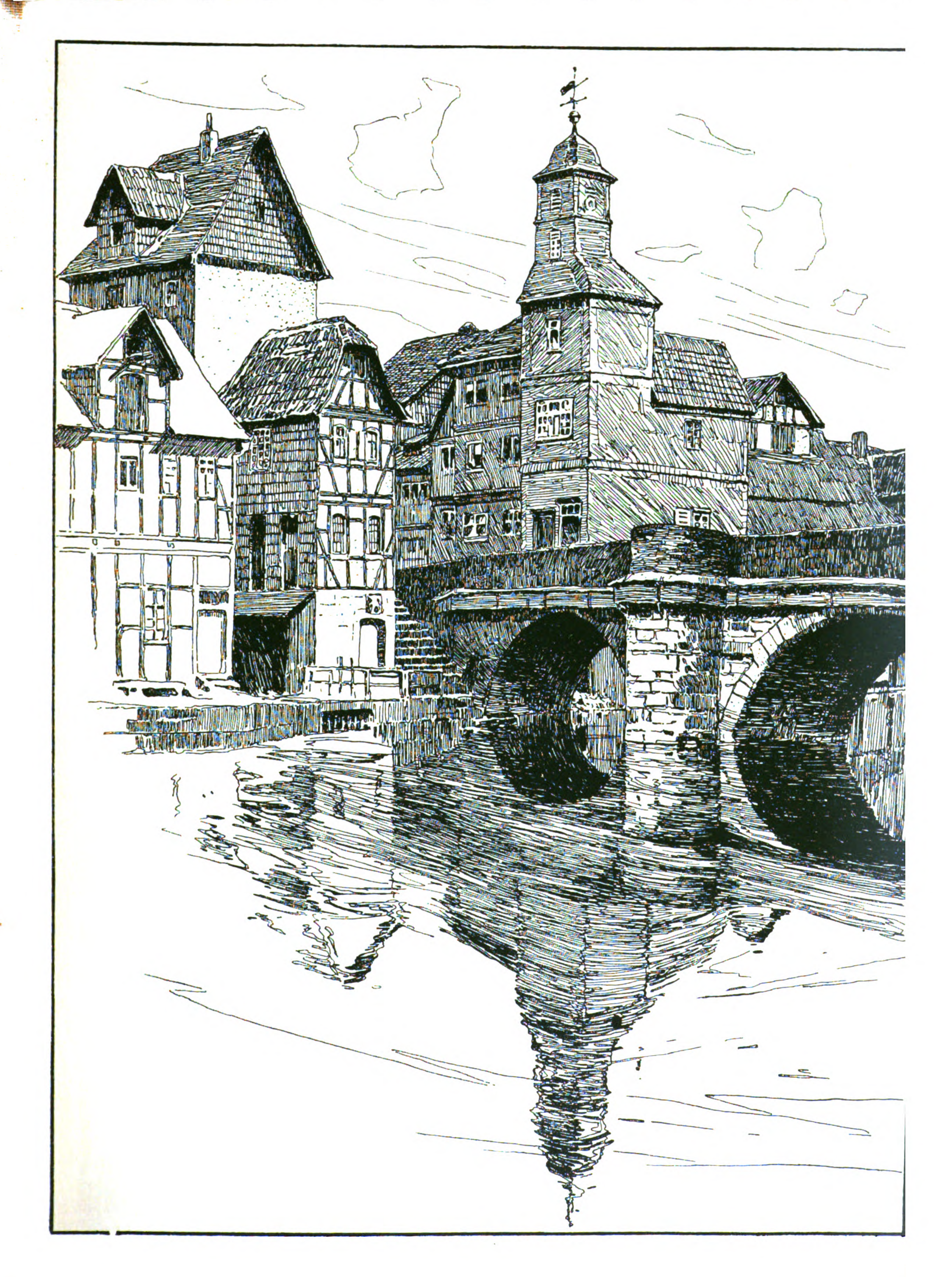
April

So.	1	Jud. Konf. T.	
Mo.	2	Theodosia	
Di.	3	Richard	
Mi.	4	Ambrosius	
Do.	5	Emilie	
Fr.	6	7 Schm. Mar.	
Sa.	7	Hermann	
So.	8	Palmtag. B. i. H.	
Mo.	9	Sybilla	
Di.	10	Ezechiel	
Mi.	11	Leo, Papst	
Do.	12	Gründonn.	
Fr.	13	Karfreitag	
Sa.	14	Tiburtius	
So.	15	Hl. Osterf.	
Mo.	16	2. Osterfest	
Di.	17	Rudolf	
Mi.	18	Ulmann	
Do.	19	Werner	
Fr.	20	Hermogen	
Sa.	21	Anselm	
So.	22	Quasimod.	
Mo.	23	Georg	
Di.	24	Albrecht	
Mi.	25	Markus	
Do.	26	Kletus	
Fr.	27	Anastasius	
Sa.	28	Vitalis	
So.	29	Miseric.	
Mo.	30	Quirinus	

Eschwege.

Die alte mit den umliegenden Gebäuden zu einem so wunderschön malerischen Gesamtbild zusammengehende Werrabrücke wurde 1538 erbaut und 1823 repariert. Leider ist sie dem Untergang geweiht. Sie wird dem modernen Verkehrsbedürfnis zum Opfer fallen, und Eschwege um ein charakteristisches Bild ärmer sein.

(Schmincke, Geschichte der Stadt Eschwege, Eschwege 1857.)





Mai

Di.	1	Phil., Jak.	
Mi.	2	Athanasius	
Do.	3	† Erfindung	
Fr.	4	Monika	
Sa.	5	Gotthard	
So.	6	Jubilate	
Mo.	7	Gottfried	
Di.	8	Mich. E.	
Mi.	9	Beatus	
Do.	10	Gordian	
Fr.	11	Erich, Luise	
Sa.	12	Pankratius	
So.	13	Cantate	
Mo.	14	Bonifatius	
Di.	15	Sophie	
Mi.	16	Peregrin	
Do.	17	Bruno	
Fr.	18	Chrischona	
Sa.	19	Potentia	
So.	20	Rogate	
Mo.	21	Konstantin	
Di.	22	Helena	
Mi.	23	Desiderius	
Do.	24	Christi Him.	
Fr.	25	Urban	
Sa.	26	Philipp Neri	
So.	27	Exaudi	
Mo.	28	Wilhelm	
Di.	29	Maximin	
Mi.	30	Felix I.	
Do.	31	Kreszenz	

Die Burgruine Hanstein,

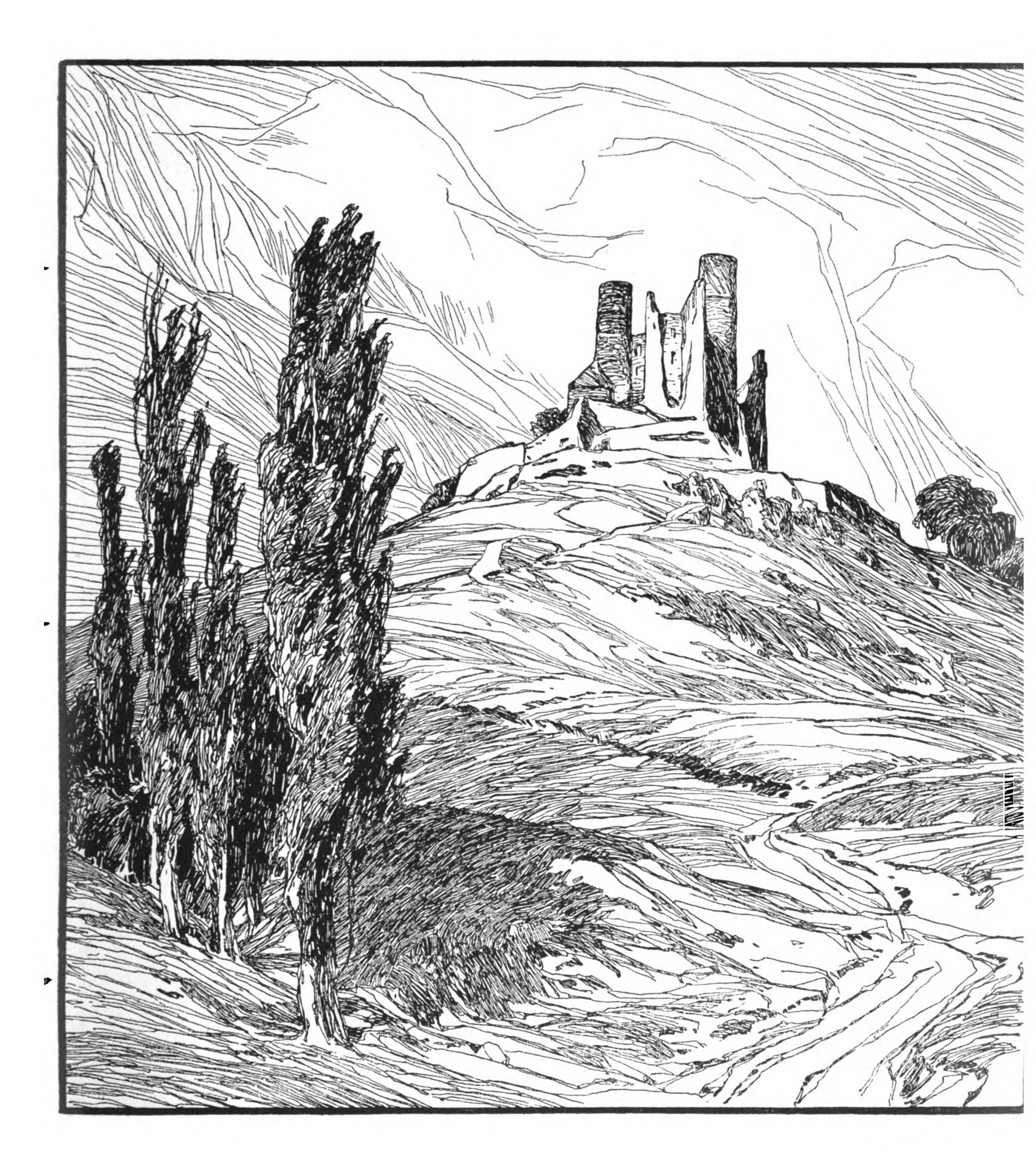
durch zwei hochragende Türme ausgezeichnet, liegt auf der nördlichsten Kuppe des Hohenberges, eines Bergrückens zwischen Werra und Leine, der zu den Vorbergen des Harzes gehört. Sie ist noch heute im Besitz der Familie von Hanstein.

Der Hanstein war eine Thüringer Grenzburg gegen die kriegerischen Franken und Sachsen. Urkundlich zuerst erwähnt wird er im Güterverzeichnis des Klosters Corvey zwischen 826 und 853. 1070 wird die Otto von Nordheim gehörige Burg durch Heinrich IV. zerstört. 1209 gelangt sie in mainzischen Besitz, in dem sie fortan verblieb. Ein gänzlicher Neubau findet nach 1308 statt, in welchem Jahre der Mainzer Erzbischof einen dahingehenden Vertrag mit den Brüdern Heinrich und Lippold von Hanstein zu Fritzlar schloß.

Die Gesamtanlage der Burg ist wohl heute noch im großen und ganzen so, wie sie ursprünglich war. Alle drei Mauerringe sind erhalten. Die vorhandenen Bauten entstammen in ihren ältesten Teilen noch dem Anfange des 14., in ihren neuesten dem 19. Jahrhundert, in dem die Hansteiner 1838—40 einen Saalbau für die Familientage herrichten ließen.

Der Blick vom Hanstein aus beherrscht die Berge des Eichsfeldes, des Hessen- und hannöverschen Landes bis nach Thüringen, dem hohen Meißner und dem Brocken hin.

(Kortum, Burgwart, Jahrg. VI 1904, S. 1—7 u. 36—38.)





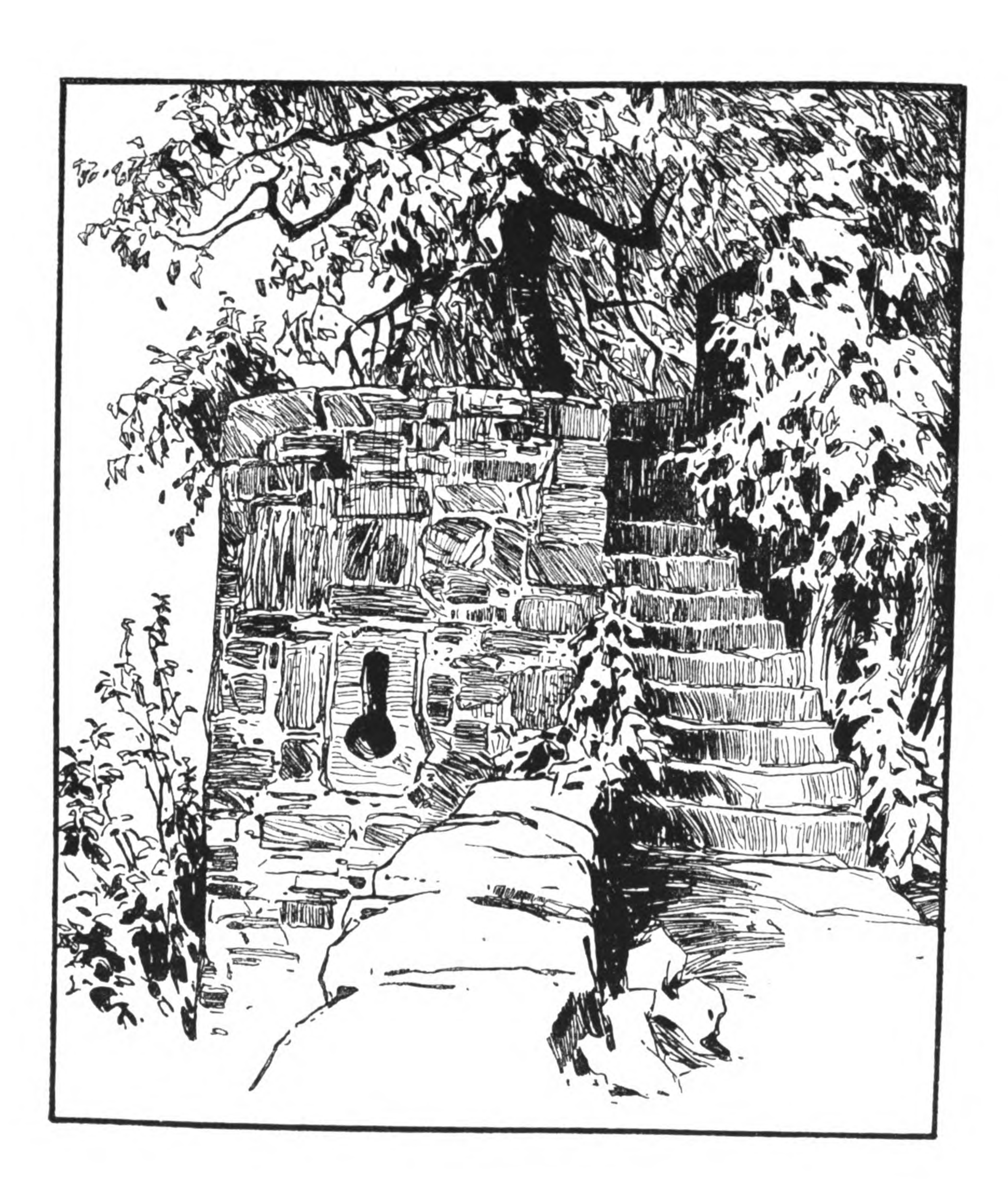
Juni

Fr.	1	Fortunatus	
Sa.	2	Eugen	
So.	3	Hl. Pfingstf.	
Mo.	4	2. Pfingstf.	
Di.	5	Bonifatius	
Mi.	6	Quatember ☽	
Do.	7	Robert	
Fr.	8	Medardus	
Sa.	9	Kolumbus	
So.	10	Dreifalt.	
Mo.	11	Barnabas	
Di.	12	Basilides	
Mi.	13	Anton v. P. ☾	
Do.	14	Fronl., Basil.	
Fr.	15	Vitus, Mod.	
Sa.	16	Justina	
So.	17	1. S. n. Tr.	
Mo.	18	Marcellus	
Di.	19	Gerhard	
Mi.	20	Sylverius	
Do.	21	Albanus	
Fr.	22	Paulin ●	
Sa.	23	Edeltrud	
So.	24	2. Joh. d. T.	
Mo.	25	Eulogius	
Di.	26	Joh., Paul	
Mi.	27	7 Schläfer	
Do.	28	Benjamin	
Fr.	29	Petrus, P. ☽	
Sa.	30	Lucina, P. G.	

Aus Treysa.

Treysa liegt am linken Schwalmufer, dort wo die Wiera mündet. Als Dorf kommt es schon im 8. Jahrhundert vor; die städtischen Rechte erhielt es im 13. Jahrhundert. 1450 kam es mit der Grafschaft Ziegenhain an die Landgrafen von Hessen. Sein Hauptdenkmal sind die Ruinen der alten 1825 zum Teil abgebrochenen Pfarrkirche mit ihrem interessanten frühgotischen Turm. Nahe bei der Kirche liegt der Befestigungsrest der Oberstadt, den das nebenstehende Bild darstellt. Die Mauer mit dem halbrunden Flankierungsturm, dessen Schlüsselscharte anzeigt, daß er schon für Pulververteidigung eingerichtet war.

(Landau, Beschreibung des Kurfürstentums Hessen, Kassel 1842, S. 449 f. Happel, Die Burgen im oberen Hessen, Marburg 1905, S. 26.)





Juli

So.	1	3. S. n. Tr.	
Mo.	2	Mariä Heimſ.	
Di.	3	Kornelius	
Mi.	4	Ulrich, B.	
Do.	5	Wendelin	
Fr.	6	Eſajas	
Sa.	7	Wilibald	
So.	8	4. S. n. Tr.	
Mo.	9	Cyrillus	
Di.	10	7 Brüder	
Mi.	11	Rahel, Pius I.	
Do.	12	Nabor	
Fr.	13	Heinrich	
Sa.	14	Alfred	
So.	15	B. i. Mecklb.	
Mo.	16	Ruth, Fauſt.	
Di.	17	Alexius	
Mi.	18	Maternus	
Do.	19	Roſina	
Fr.	20	Margareta	
Sa.	21	Arbogaſt	
So.	22	6. S. n. Tr.	
Mo.	23	Apollinaris	
Di.	24	Chriſtina	
Mi.	25	Jakob	
Do.	26	Anna, Polyb.	
Fr.	27	Pantaleon	
Sa.	28	Nazarius	
So.	29	7. S. n. Tr.	
Mo.	30	Jakobea	
Di.	31	German	

Das Schloss zu Marburg.

Thüringiſche Burg. Bau der Kapelle und des Ritterſaales durch Landgraf Heinrich I. von Heſſen.

1288 Einweihung der Kapelle.

Vollendung der Kapelle und des Ritterſaales durch Landgraf Ludwig, Biſchof von Münſter, um 1320.

1458—1500 Reſidenz unter Heinrich III. und Wilhelm III.

1489—1493 Erbauung des öſtlichen Schloßflügels.

1504 den 13. November Geburt Landgraf Philipps des Großmütigen.

1529 den 1.—3. Oktober Religionsgeſpräch.

1567—1604 Reſidenz des Landgrafen Ludwig IV.

1648 den 15. Januar Eroberung durch die Niederheſſen.

1773 Beginn des Abtragens der Befeſtigungswerke.

1809—1811 gänzliche Abtragung derſelben.

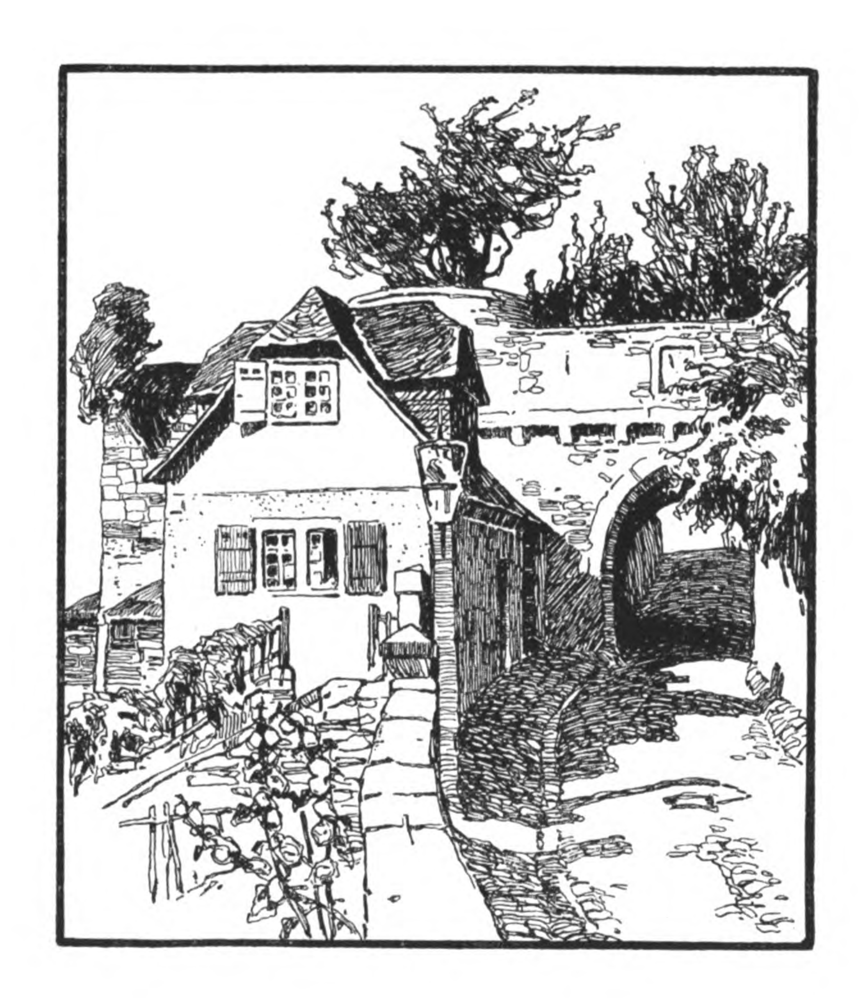
1813 Lazareth.

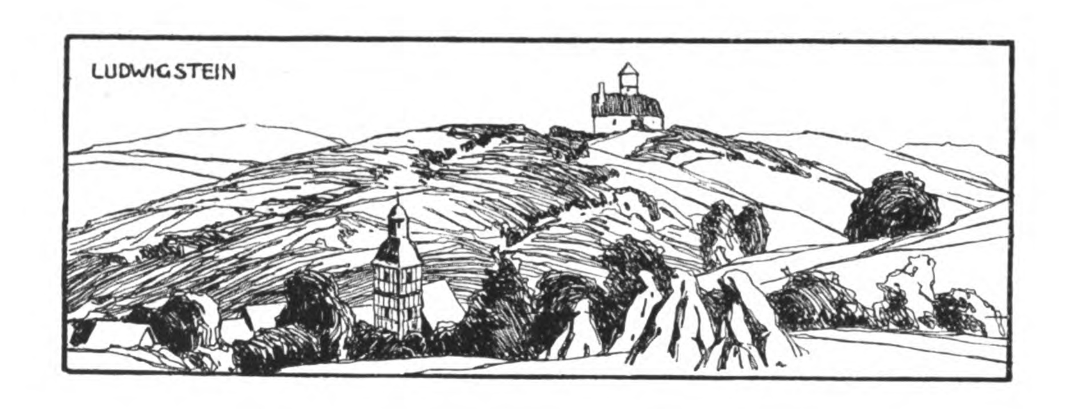
1815—1869 Gefängnis.

Seit 1869 Einrichtung zum Archive.

(Geſchichtstafel auf dem Schloßhofe.)

Auf dem Bilde des Aufganges zum Schloß iſt noch die hübſche alte Laterne dargeſtellt (ſiehe auch den Schatten auf dem Wege). Heute iſt ſie durch einen höchſt geſchmackloſen Kandelaber erſetzt worden.





August

Mi.	1	Petri Kettenf.	
Do.	2	Gustav, Port.	
Fr.	3	Steph. Erf.	
Sa.	4	Dominik.	
So.	5	8. S. n. Tr.	
Mo.	6	Sixtus, V. Chr.	
Di.	7	Afra, Albert	
Mi.	8	Reinhard	
Do.	9	Erich, Rom.	
Fr.	10	Laurentius	
Sa.	11	Hermann	
So.	12	9. S. n. Tr.	
Mo.	13	Hyppolyt	
Di.	14	Eusebius	
Mi.	15	Mariä Himmlf.	
Do.	16	Jodokus	
Fr.	17	Verena	
Sa.	18	Klara v. M.	
So.	19	10. S. n. Tr.	
Mo.	20	Bernhard	
Di.	21	Privatus	
Mi.	22	Symphorian	
Do.	23	Philippus	
Fr.	24	Barthol., Ap.	
Sa.	25	Ludwig, K.	
So.	26	11. S. n. Tr.	
Mo.	27	Gebhard	
Di.	28	Augustinus	
Mi.	29	Johannes E.	
Do.	30	Felix, Adolf	
Fr.	31	Raimund	

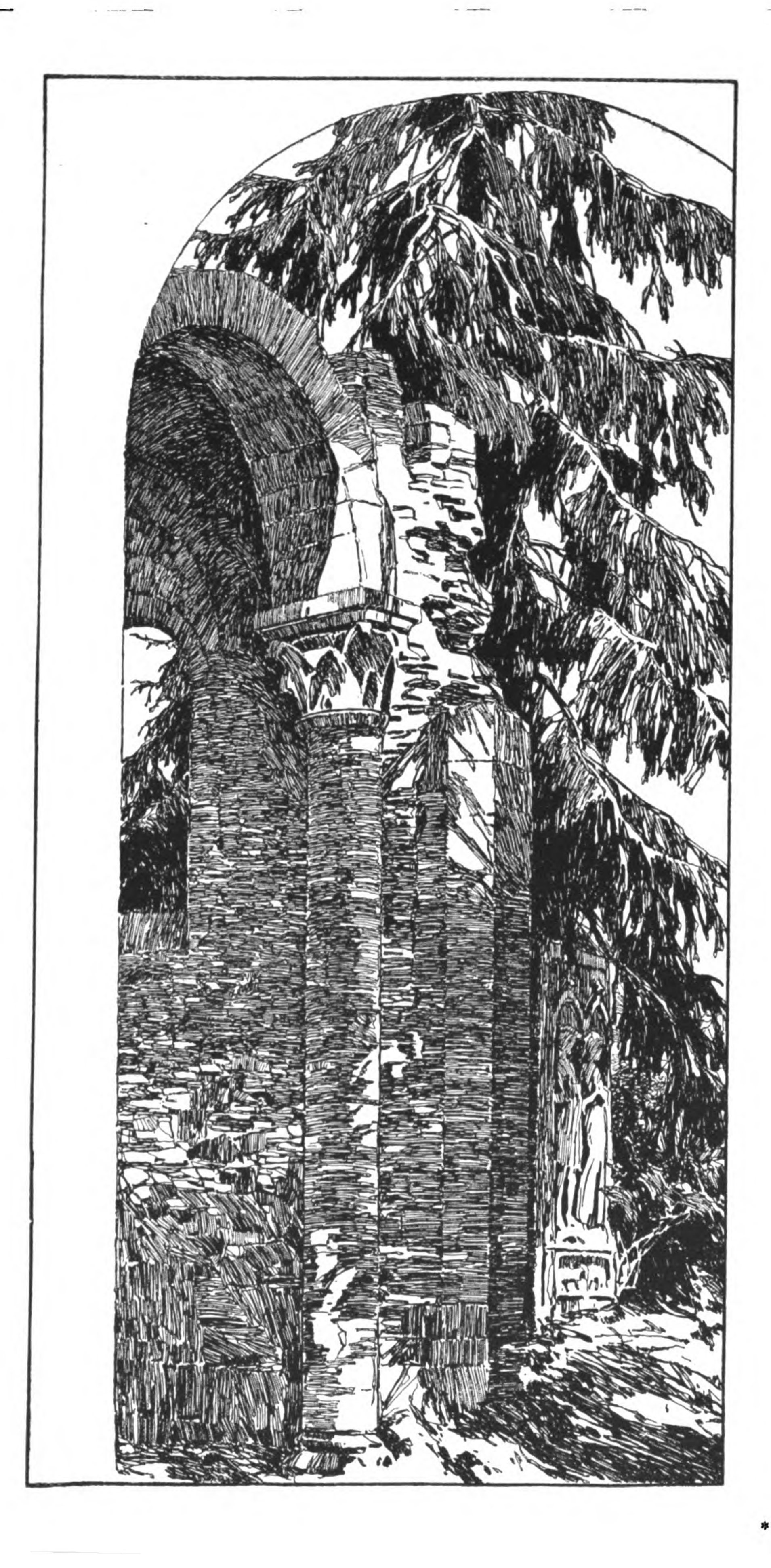
Aus der Klosterruine Arnsburg in der Wetterau.

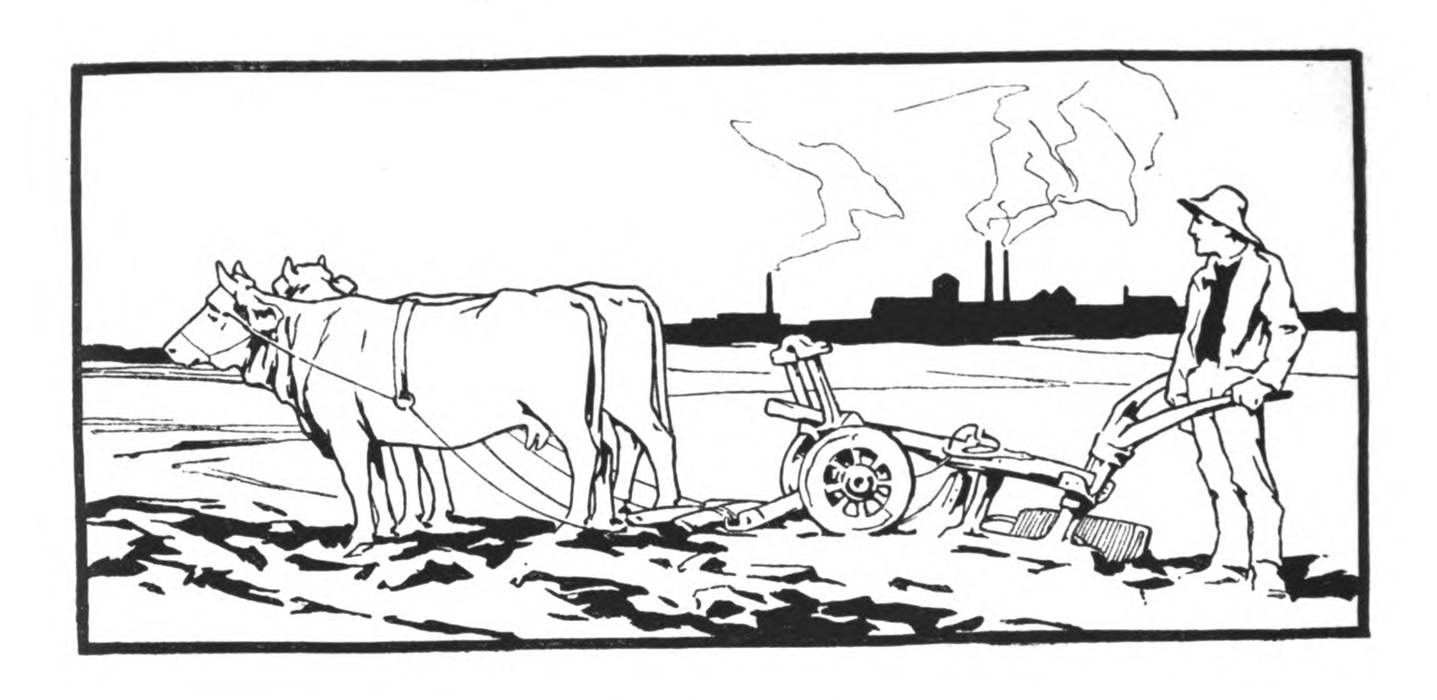
Arnsburg war ein Zisterzienserkloster. Die Zisterzienser haben fast ein Jahrhundert lang bedeutenden Einfluß auf die deutsche Baukunst ausgeübt und die neuen Formen der französischen Gotik verbreiten helfen.

Die Abtei Arnsburg wurde 1174 durch Kuno von Münzenberg gegründet und von Kloster Eberbach aus besiedelt. Von den Klostergebäuden ist wenig erhalten, von der Kirche aber soviel, daß wir ihren ursprünglichen Zustand im Geiste wiederherstellen können. Sie zeigt interessanten Übergang von alten zu neuen Formen. Alt ist noch das gebundene System, d. h. daß das Quadrat der Grundrißeinteilung zugrunde liegt und die Nebenschiffe halb so breit wie das Hauptschiff sind, so daß auf jedes Mittelschiffgewölbe zwei solche in jedem Nebenschiffe kommen. Das Eindringen neuer Gedanken läßt sich in der Choranlage mit den an drei Seiten des Altarhauses angelehnten und gegen dieses geöffneten Kapellen, in der Verwendung des Spitzbogens u. a. m. verfolgen.

Die der Zisterzienserbauten eigentümliche Stimmung geben am besten die bezüglichen Worte Debios wieder: Stolz demütig, vornehm kühl, reinlich strenge, alles bloß Gefällige verabscheuend.

(Matthaei, Beiträge zur Baugeschichte der Cistertienser mit besonderer Berücksichtigung der Abteikirche zu Arnsburg in der Wetterau, Darmstadt 1895.)





September

Sa.	1	Verena	
So.	2	12. S. n. Tr.	
Mo.	3	Theodos.	
Di.	4	Esther, Ros.	
Mi.	5	Bertinus	
Do.	6	Zacharias	
Fr.	7	Regina	
Sa.	8	Mariä Geb.	
So.	9	Grsh. v. Bd.*	
Mo.	10	Othgerus	
Di.	11	Felix, Regula	
Mi.	12	Syrus, Guido	
Do.	13	Hektor, Amat.	
Fr.	14	† Erhöhung	
Sa.	15	Nikodemus	
So.	16	Eidg. Bettag	
Mo.	17	Lambert	
Di.	18	Richard ●	
Mi.	19	Quat. Jan.	
Do.	20	Tobias	
Fr.	21	Matth., Ev.	

Sa.	22	Moritz	
So.	23	15. S. n. Tr.	
Mo.	24	Gerhard	
Di.	25	Kleophas	
Mi.	26	Cyprian	
Do.	27	Kosmas u. D.	
Fr.	28	Wenzeslaus	
Sa.	29	Michael	
So.	30	16. S. n. Tr.	

Ruine Frauenberg bei Marburg.

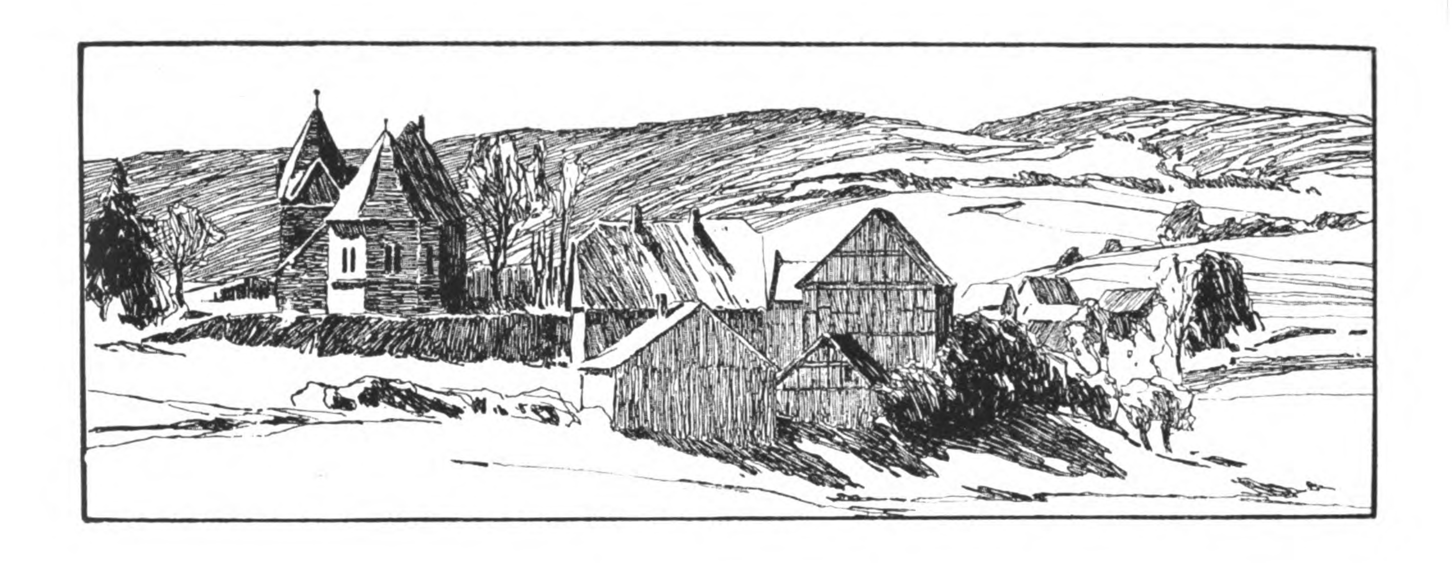
Die Burg Frauenberg auf dem höchsten Punkte des Lahngebirges verdankt Entstehung und Namen der Herzogin Sophia von Brabant, der Tochter des Landgrafen Ludwig von Thüringen und der heiligen Elisabeth. Streitigkeiten, die gleich im Anfang ihrer vormundschaftlichen Regierung für ihren Sohn Heinrich „das Kind von Brabant“ mit Kurmainz auftraten, veranlaßten sie, hier um 1252 eine Trutzfeste gegen kurmainzisch Amöneburg zu errichten. Von den Burgmannen wird urkundlich zuerst 1315 ein Adolf von Frauynberg, Sohn des Ritters Werner von Schröck genannt. Meist an Adelige verpfändet, war die Burg 1470 noch bewohnt, 1489 schon verfallen, sodaß der Burgaltar mit seinen Einkünften der Liebfrauen-Kapelle des Marburger Schlosses einverleibt wurde. Heute sind nur noch spärliche Reste einer äußeren und inneren Ringmauer, sowie ein 1873 ausgebesserter Eingang zu der eigentlichen Burg vorhanden.

1687 siedelten sich zwei Familien französischer Flüchtlinge am Fuße des Burgberges an, deren Höfe heute noch bestehen.

(Landau, Die hessischen Ritterburgen etc. 2. Band. Kassel 1833, S. 199—206.)



FRAUENBERG



Oktober

Mo.	1	Remigius	
Di.	2	Leodegar	
Mi.	3	Jairus	
Do.	4	Franz v. A.	
Fr.	5	Placidus	
Sa.	6	Angela	
So.	7	E.-F. i. B. u. P.	
Mo.	8	Pelagius	
Di.	9	Dionysius	
Mi.	10	Gideon	
Do.	11	Burkhard	
Fr.	12	Walfried	
Sa.	13	Kolomann	
So.	14	18. S. n. Tr.	
Mo.	15	Theresia	
Di.	16	Gallus, Abt	
Mi.	17	Florentin	
Do.	18	Lukas Ev.	
Fr.	19	Ferdinand	
Sa.	20	Wendelin	
So.	21	Allg. Kirchw.	
Mo.	22	Kordula	
Di.	23	Severinus	
Mi.	24	Salomea	
Do.	25	Krispinus	
Fr.	26	Amandus	
Sa.	27	Sabina	
So.	28	20. S. n. Tr.	
Mo.	29	Eusebia	
Di.	30	Hartmann	
Mi.	31	R.-F. i. Sachs.	

Aus Amöneburg.

Amöneburg war die erste Ansiedlung Bonifatius' in Hessen. Hier legte er 722 ein Benediktinerkloster an, baute später eine dem heiligen Michael geweihte Kirche und wußte auch die weltliche Herrschaft über den Ort seinem Erzstifte Mainz zu sichern. Einer der vielen Beweise für das glänzende organisatorische Geschick des Bonifatius: Denn Amöneburg, auf einem steilen Basaltfelsen gelegen, dessen kräftig schöne Silhouette mit der bekrönenden Kirche den Charakter der ganzen Gegend bestimmt, wurde infolge seiner natürlichen Festigkeit eines der stärksten Bollwerke von Kurmainz in den ewigen Fehden mit den hessischen Landgrafen; es blieb das ganze Mittelalter unerobert, erst die Pulvergeschütze brachten es 1621 zum ersten Male zu Fall. Im dreißigjährigen Kriege wurde die Stadt vollständig zerstört, im siebenjährigen Kriege sah sie Hessen, Hannoveraner, Engländer und Schotten, Franzosen und Sachsen, im ganzen 13 Heerlager, zu ihren Füßen. 1797/98 war sie von Franzosen besetzt, 1802 endlich kam sie an Hessen und damit zur Ruh.

Die malerische Ruine der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erneuerten Burg, die das nebenstehende Bild darstellt, liegt auf dem südlichen Berggipfel, der durch einen tiefen, jetzt größtenteils verschütteten Graben von der Stadt getrennt war.

(Landau, Beschreibung des Kurfürstentums Hessen. Kassel 1842, S. 7, 8, 31, 416—424.)





November

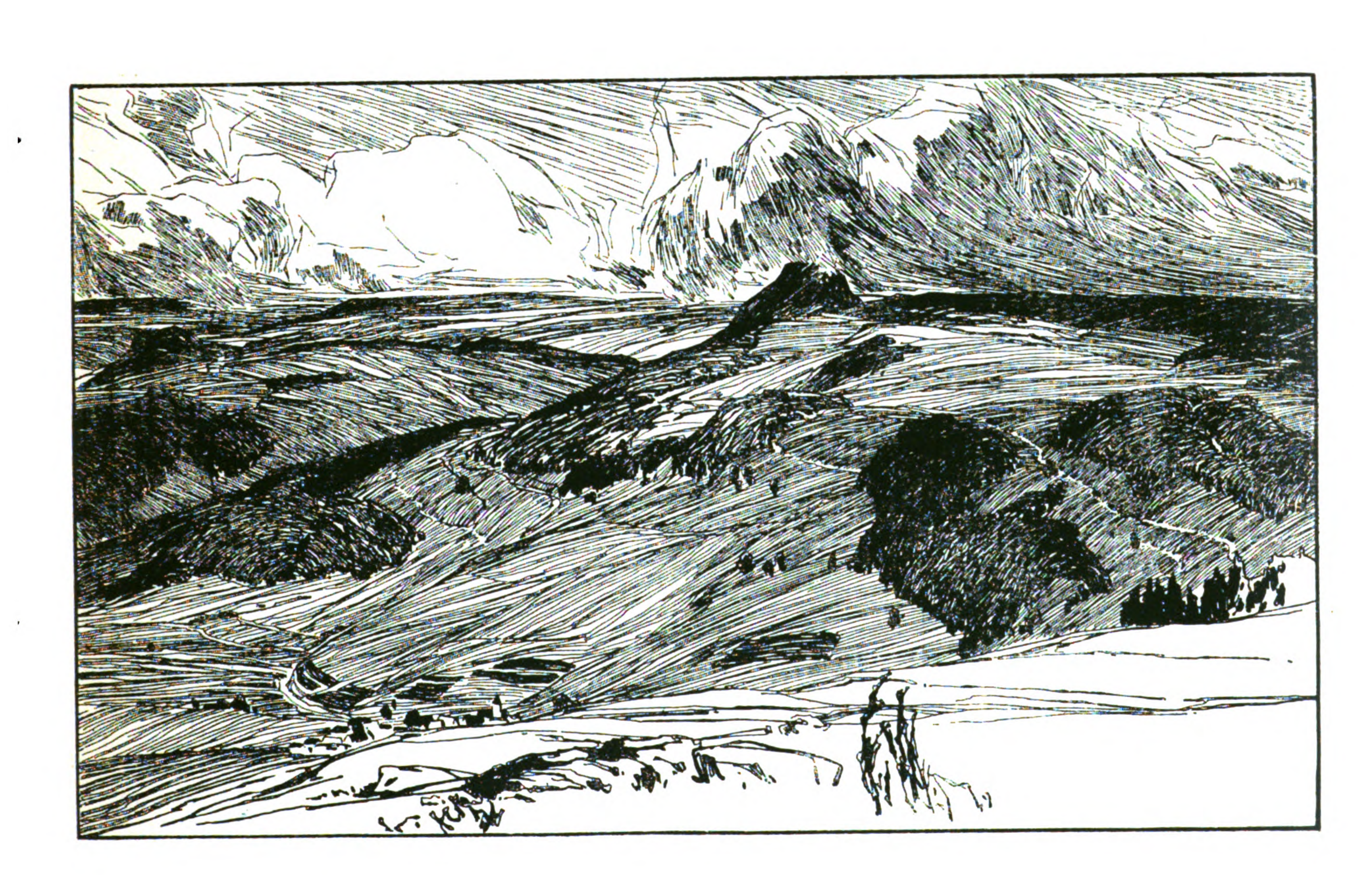
Tag	Datum	Name
Do.	1	Aller Heil.
Fr.	2	Aller Seelen
Sa.	3	Theophil
So.	4	Ref.-Feſt
Mo.	5	Malachias
Di.	6	Leonhard
Mi.	7	Florentin
Do.	8	4 Gekrönte
Fr.	9	Theodor
Sa.	10	Juſtus
So.	11	22. S. n. Tr.
Mo.	12	Martin, P.
Di.	13	Weibert
Mi.	14	Zeline
Do.	15	Leopold
Fr.	16	Othmar
Sa.	17	Florian
So.	18	E.-F.i.Bd.u.Wü.
Mo.	19	Eliſabeth
Di.	20	Amos, Ed.
Mi.	21	B. i. Nordd.
Do.	22	Cäcilia
Fr.	23	Klemens
Sa.	24	Chryſogon.
So.	25	B. i. Bad. Tf.
Mo.	26	Konradus
Di.	27	Jeremias
Mi.	28	Günter
Do.	29	Saturnin
Fr.	30	B. i. Mecklb.

Aus der Rhön.

Das Rhöngebirge liegt auf der Grenze von Heſſen, Thüringen und Franken. Es bildet die Hauptwaſſerſcheide der Flußgebiete des Rheines und der Weſer. Vulkaniſchen Urſprungs und in den einzelnen Teilen gänzlich verſchieden aufgebaut, ſind die Höhenzüge der Rhön in Silhouette und Linienführung von den verſchiedenen Seiten her von ſtets wechſelndem Reiz.

(Schneider, Rhön-Führer, Würzburg 1906).

Unſer Bild zeigt einen der ſchönſten Blicke der Rhön: Von einer Kuppe der Weſtſeite, vom Pferdskopf her; die Kuppe in der Mitte iſt die Milſeburg (s. S. 33).





Dezember

Tag	Datum	Name	
Sa.	1	Eligius	
So.	2	1. Adv. N. Kj.	
Mo.	3	Lucian	
Di.	4	Barbara	
Mi.	5	Lucius	
Do.	6	Nikolaus	
Fr.	7	Werner	
Sa.	8	Mariä Empf.	
So.	9	2. Advent	
Mo.	10	Walter	
Di.	11	Damasus	
Mi.	12	Bertold	
Do.	13	Lucia	
Fr.	14	Nikasius	
Sa.	15	Abraham	
So.	16	3. Advent	
Mo.	17	Lazarus	
Di.	18	Wunibald	
Mi.	19	Quat., Nem.	
Do.	20	Christian	
Fr.	21	Thomas, A.	
Sa.	22	Berta	
So.	23	4. Advent	
Mo.	24	Adam, Eva	
Di.	25	Christfest	
Mi.	26	2. Christfest	
Do.	27	Johannes E.	
Fr.	28	Kindleintag	
Sa.	29	Thomas, B.	
So.	30	1. S. n. W.	
Mo.	31	Schlussgd.	

Burg Freienfels

im Weiltal bei Weilburg a. d. Lahn ist wahrscheinlich von dem Grafen Walram I. von Nassau um 1195 gegründet worden. Urkundliche Erwähnung findet sie zum ersten Male im Jahre 1327. Der untere Teil des Bergfriedes und die anstoßenden Schildmauern scheinen noch auf die ursprüngliche Anlage zurückzugehen. Die übrigen Teile sind gotisch und entstammen vielleicht dem 14. Jahrhundert. Zur Ruine wurde Freienfels erst im 18. Jahrhundert.

(Vogel, Beschreibung des Herzogtums Nassau 1843, S. 805. Lotz u. Schneider, Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden, S. 181 ff. Piper, Burgenkunde, München 1895, S. 236 f. u. 294 f.)



Von St. Elisabethen Krone und Ring.

Wohl die erste gedruckte Nachricht von einer Krone der heiligen Elisabeth enthält die 1726 zu Gießen erschienene „Kurtze Species Facti, mit rechtlicher Deduction Derer von dem Durchlauchtigsten Herrn Landgrafen zu Hessen-Darmstatt über die in dero Fürstenthum und Landen befindliche, dem Teutschen Orden zugehörige Güther und darauf wohnende Persohnen hergebrachten Superiorität und davon dependirenden hohen Jurium." Man findet darin nämlich (S. 47 ff.) eine „Copia des Carlstattischen Vertrags zwischen dem Herrn Teutsch-Meister und denen Herren Landgrafen zu Hessen, de Anno 1584", worin folgendes zu lesen ist:

Und erstlich, Nachdem der Herr Administrator und Meister Teutsch-Ordens etc. von wegen einer trefflichen und hochschätzbaren Sant-Elisabethen-Cronen von Hungarischen Gold gemacht, so laut der alten Inventarien vorhanden gewesen seyn soll, an hochermeldete Fürsten die Landgrafen zu Hessen etc. Forderung angestellt, Ihre Lbdn. und Gnaden aber hiervon keine Wissenschaft zu haben, anzeigen lassen; ist abgeredt und betheydiget, daß die Herrn Landgrafen sich derwegen mit allem Fleiß erkundigen, und Nachfrag haben; und da dieselbe über kurz oder lang befunden, für sich und Ihrer Lbdn. und Gnaden Erben und Nachkommen, damit sie den Herrn Teutschmeister Sr. Lbdn. und Gnaden Nachkommen und Orden wiederum erstattet, und gefolgt werden möge, beförderlich seyn sollen.

Die hier erwähnte goldene Krone, auf deren Wiedererlangung der deutsche Orden so viel Gewicht legt, war jedoch nicht eine solche, welche Elisabeths Haupt als das einer Ungarischen Königstochter bei Lebzeiten geschmückt hatte, sondern diejenige, welche am 1. Mai 1236 bei der feierlichen Erhebung ihrer Gebeine, nachdem durch den Papst Gregor IX. am 27. Mai 1235 zu Perugia die Heiligsprechung erfolgt war, vom Kaiser Friedrich II. als Opfergabe gewidmet worden ist, eine Schenkung, über die der Frankenberger Rathsschreiber Wigand Gerstenberger in seiner auf ältere Quellen zurückgehenden „Thüringisch- und Hessischen Chronik" folgendermaßen berichtet: „Da opperte der Keyßer under andern eddeln gobin eyne gulden kronen, dormit kronte he das heylige haubt sent Elyzabeth." Sie war noch im Jahre 1526 im Schatz der Marburger über dem Grab der Heiligen erbauten Kirche vorhanden, denn es steht in einem damals aufgenommenen Inventar, ebenso wie in den früheren, unter der Rubrik: „dies ist das heilthumb", folgende Beschreibung des den heiligen Schädel bergenden Kopfreliquiars: „Sanct Elisabeten haupt mitt einer gulden kron verfasst, mit Berlin (Perlen) und edlem gestein, Und hengtt daran ein keten (Kette) mitt iiij Agnus dei groß und klein und mitt iij crentzen, auch mitt edlem gestein verfast (besetzt). Auch steet des obgenantt hauptt auff einem silberin Fuß darin steet ein silberin bilt."

Nachdem Landgraf Philipp der Großmütige sich der evangelischen Lehre zugewandt und in seinen Landen die Reformation eingeführt hatte, war er aufs eifrigste bestrebt, die „Mißbräuche" der alten Lehre abzustellen. Es ist bekannt, wie wenig rücksichtsvoll er in diesem Streben 1539 mit den Gebeinen seiner „Elter-Mutter" in der Sakristei der St. Elisabethkirche zu Marburg verfuhr und berichten wir deshalb über diesen Vorgang nur, soweit er die erwähnte Krone betrifft, nach einer gleichzeitigen, vom deutschen Orden ausgegangenen Nachricht folgendes: „Als sich hierauf der lutherische Prediger M. Adam Crafft, von Fulda bürtig, zu dem Herrn Landgrafen genahet und selbigem was ins Ohr gesagt, so fragte er den Land-Commenthur, wo denn St. Elisabethen haupt seye? Dieser antwortete, er wüßte es nicht; auf heftiges Zudringen aber zeigte er den Schrank, wo es zuletzt gewesen, nach dessen Eröffnung auch, sich solches, nebst der kostbaren goldenen Crone, welche ihme Kayser Friedericus II. bey der Canonisation in anno 1236 nach dem Bericht Theodorici de Thuringia, in vita S. Elisabethae, und der hessischen Chroniken mit eigener höchster Hand aufgesetzet, sich wirklich gefunden, und ist das Haupt, alles des Land-Commenthuren geschehenen vielfältigen protestirens ohngeachtet, ebenfalls mit auf das Schloß getragen worden." Von dem in den Schrein aufbewahrten Gebeinen war vorher berichtet worden: „Es langte sodann der Herr Landgraf die, in einem viereckigten, ohngefehr 5/4 Elle langen, mit rothen Damast überzogenen Behältniß verwahrte heilige Reliquien aus dem silbernen Sarg heraus, übergab sie dem Statthalter von Collmatsch, und dieser hinwiederum seinem Bedienten, welcher selbige in einem bey sich gehabten Futter-Sack gesteckt, und so auf das Schloß getragen."

Über die Rückgabe dieses am 18. Mai 1539 in der Absicht, den Reliquienkultus zu steuern, weggenommenen „Heilthumbs" gibt ein auch in der Species Facti S. 58 abgedruckter Schein des Marburger Land-Comthurs Aufschluß. Derselbe lautet:

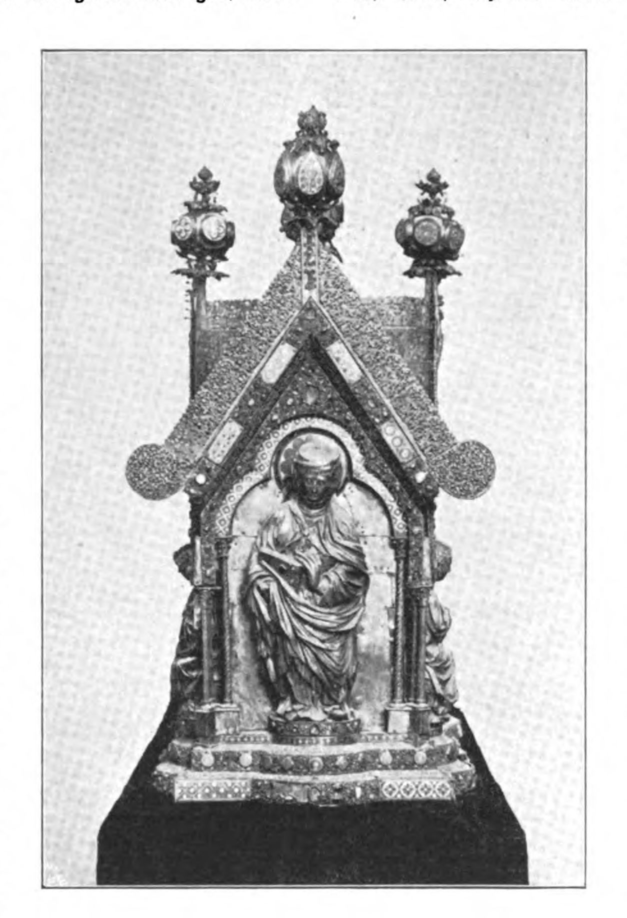
Ich Johann von Rehen, Land-Comthur der Balleyen Hessen, Comthur zu Marburg, Teutsch-Ordens, bekenne hiermit, und thue kund gegen allermänniglichen, nachdem hiebevor, uff Befehl des Durchlauchtigen und hochgebohrnen Fürsten und Herrn, Herrn Philipsen, Landgrafen zu Hessen, Grafen zu Catzenelenbogen, zu Dietz, Ziegenhayn und Nidde etc. Meines gnädigen Fürsten und Herrn, das Gebeints und Heiligthum S. Elisabethen, so zu dem Sarg oder Kasten allhier zu Marburg verwahrlich gehalten, zusamt dem Haupt, eine Zeitlang beygethan ist worden, daß mir der Edel, und Ehrenveste, Georg von Collmatsch Statthalter an der Loine (Lahn) solch Gebeints und Heiligthum, uffheut dato hierunter geschrieben, in Beyseyn des Würdigen und hochgelehrten Johann Eisermann, der Rechten Doctorn, Fürstl. Rath, und Vice-Cantzlern, wiederum hat gereicht, und überantwortet, als mit Nahmen ein Haupt mit einem Kienbacken, item fünf Röhrlein, klein und groß, item eine Riebe (Rippe), item zwey Schulter-Bein, und sonst ein breit Bein, sage derowegen vor mich, und meinen Orden, hochgedachten Meinen gnädigen Fürsten und Herrn, nnd seiner Fürstlichen Gnaden Statthalter obgedacht, auch alle die so dessen Vorschein haben mögen, solchen Gebeints und Heiligthum, als mir und meinem Orden wiederum zugestellt und überantwort, hiermit diesem Brief ganz queit, ledig, loß, alles ohne Gefährde. Dessen zu Urkund hab ich diesen Brieff mit meinem Ring-Pittschafft versiegelt, und mit eigener Hand unterschrieben, der geben ist, Donnerstag, den zwölften Julij, Anno etc. in acht und vierzigsten Jahr.

Johann von Rehen, Land-Comthur der
Balley Hessen etc. Teutsch-Ordens.

Die Möglichkeit, daß trotz dieser Bestätigung des Empfangs der sämtlichen, einzeln aufgezählten Reliquien die zum Haupt gehörige Krone durch die landgräflichen Beamten nicht zurückgegeben worden sei, wird dadurch geboten, daß in einem undatierten „Verzeichnusz, wasz in und uff der Custorey (dem Aufbewahrungsort des Kirchenschatzes in der St. Elisabethkirche zu Marburg) in Vergleichung desz alten und neuen Inventarien mangellt sovill mir und dem Trappirer bewußt und inhallt desz ubergeschickten inventarij" der „Heiltumb-Meister" bemerkt hat: „Nota wasz in dem uberschickten Inventario von S. Elisabeth haupt und desselben ornat alsz nemblich einer gulden kron mit perlin und edeln gesteintz verfast, daran ein kett mit iiij agnus dei groß und klein ij kreutz mit edel gesteintz gewessen, vermellt wurdt, hab ich dasselb haupt noch durch Colmatseh verbitschirt wie mirs gelibert bei handen, ob aber die ornaten wie gemelt dabei die weil ichs noch nit eröffnet ist mir unbewust." Es geht daraus hervor, daß zwar der versiegelte Kasten zurückgegeben war, man jedoch dessen Inhalt noch nicht untersucht hatte. Was aus dieser vom Kaiser Friedrich II. gestifteten, in einem anderen Aktenstück auf 10 000 fl. geachteten Krone geworden ist, die „uff der Custorey in einem lengtlichten lädlein gestanden" hat, wird sich nicht ermitteln lassen; ihr Schicksal hätte uns hier auch nicht weiter zu beschäftigen, denn sie

sollte nicht der Gegenstand sein, dem diese Zeilen gelten. Es ist dies vielmehr diejenige Krone, welche dem ungarischen Königstöchterlein von seinem Vater mitgegeben worden war und die sich noch bis ans Ende des 18. Jahrhunderts im Kloster Altenberg bei Wetzlar erhalten hatte.

Bevor wir hierüber berichten, wird es sich empfehlen, im Anschluß an „Johann Just Winkelmanns gründliche Beschreibung der Fürstentümer Hessen und Hersfeld" einiges aus Elisabeths Leben in Erinnerung zu bringen. Es heißt darin (VI. Teil S. 248): „In denselbigen Zeiten regierte in Ungarn der mächtige König Andreas, der zeugte mit seiner Gemahlin im Jahr 1207 eine Tochter, Namens Elisabeth, welche nicht lange darnach dem Landgrafen Ludwigen, Landgrafen Hermanns erstgeborenen Sohn, vertraut wurde" und zwar geschahe dieses Verlöbnis in folgender Weise: „Als das Fräulein 4 Jahr alt wurde, schickte Landgraf Hermann eine herrliche Botschaft in Ungarn, nemlich Graf Meinharden von Mölberg, Herrn Walther von Varila den Schenken, Frau Berthen eine Wittib Egelolfi von Bendeleben, Graf Meinhards Gemahl, nebst andern Rittern, adeligen Frauen und Jungfrauen mit einem wolgezierten Volk, und ließe vor seinen Sohn Ludwigen um des Königs Tochter Elisabeth werben; Als sie nun zu Pressburg glücklich ankamen, wurden sie vom König aufs herzlichste empfangen; Nach angebrachter Werbung sagte er ihm nicht allein das Königl. Fräulein zu, sondern schickte dasselbe in ein seidenes Gewand eingewickeltes Töchterlein Elisabeth, in einer silbernen Wiegen samt ihrer zuvor gewesenen Seugamme mit herrlichen köstlichen Kleinodien, in Thüringen, woselbst sie auf dem Schloß Wartberg, benebenst Fräulein Agnesen, Landgraf Ludwigs Schwester, bis zu erreichten Jahren in allen Tugenden, nach Teutscher Art, wol auferzogen wurde."



Sollte unter den „herrlichen köstlichen Kleinodien" nicht auch ein Krönchen gewesen sein, das Haupt des Königskindes bei festlichem Anlasse zu schmücken? Wir dürfen es wohl sicher annehmen, wenn auch davon hier keine besondere Erwähnung geschehen ist; zum König und auch zu seinen Familiengliedern gehörte nach damaliger Vorstellung eine Krone, als Abzeichen ihrer Würde und deshalb brauchte dieses Kleinod als Mitgabe nicht besonders hervorgehoben zu werden. In ihrem späteren Leben wird die demütige Fürstin, die schon bei Lebzeiten ihres Gemahls auf äußeren Putz so wenig Wert legte, daß sie mit ihren Prachtgewändern die Bettler kleidete, und die als Witwe in frommer Nächstenliebe „in ihrem spitale den armen leuten mit fleiße diente", wohl kaum mehr die Krone getragen haben, aber besessen hat sie eine solche sicherlich. Und wenn wir auf den ältesten uns erhaltenen bildlichen Darstellungen der Heiligen, wie bei der getriebenen Vollfigur an der einen Schmalseite (s. Abb.), und den Reliefs im Dache des zur Aufnahme ihrer Reliquien um 1250 gefertigten kostbaren Schreines, oder in den Medaillon-Darstellungen des auch noch dem 13. Jahrhunderts angehörigen Elisabethenfensters im Hauptchor unserer Marburger Kirche sie ohne Krone im Witwenschleier sehen, so fehlt es doch nicht an solchen, wo sie das Abzeichen königlicher Abkunft, die Krone auf dem Haupte, trägt; von diesen mag hier nur die so oft schon als Meisterwerk deutscher Bildhauerkunst des 16. Jahrhunderts abgebildete polychromierte Holzstatuette in einem Türmchen des Celebrantenstuhls im Hauptchor der St. Elisabethkirche erwähnt sein.

Über eine von der Landgräfin Elisabeth als Kind getragene Ungarische Krone liegt nun folgende Nachricht vor: Am 1. November 1787 meldete der zu Marburg beim deutschen Orden bedienstete Hofrath Schönhals dem Landkomthur, daß er bei einer ohnlängst erfolgten Besichtigung des Klosters Altenberg vom Herrn Prior in Erfahrung gebracht habe, daß das Kloster eine Krone von der heiligen Elisabeth besitze; es wurde daraufhin beschlossen, daß der zu Wetzlar ansässige Ordensamtmann Buff, der Vater von „Werthers Lotte", in unauffälliger Weise Ermittelungen über dieselbe einziehen solle. Buff entledigte sich dieses Auftrags am 11. Juli 1788 und es wurde sein Bericht in nachstehender Fassung am 16. Juli in der Marburger Ordenskanzlei zu Protokoll gebracht:

„Er war am 11ten dieses mit seinem adjuncto nach dem Kloster Alten Berg geritten und sich bey dem Pater Prior melden lassen, welcher sie aber gleich zu der Frau Meisterin geführet. Dieselbe habe sie gnädig empfangen und nach vielen Unterredungen von vorigen Zeiten, da selbige schon 43 Jahre auf dem Kloster seye, waren sie vertrauter geworden und die Fräuien Kellerin hatte nicht nur die Krone der heil. Elisabeth, sondern auch die silberne Flasche, womit diese Wasser denen Kranken gereichet, und das silber vergüldete Rauchfaß, worauf oben das Marburger Schloß gravirter abgebildet ware, herbeyholen müssen.

Die Crone seye von durchbrochener aber schlechter Arbeit, sehr klein, paßte kaum auf einen Kindeskopf, halte ohngefähr 6 Zoll im Durchschnitt, eine gute Hand breit hoch und hin und wieder mit verschiedenen blauen, rothen, grünen und gelben Steinen besetzt und vielen kleinen Perlen, die etwas größer als ein Hirschenkorn wären, garniret. Oben um die Crone seyen verschiedene silberne Vögelchen, so mit grünem Lack bemahlet. Da kein einziger Diamant oder Brillant daran wäre, so seyen wohl die andern Steine auch, wenn selbige ächt wären, von keinem sonderlichen Werth, mithin auch die gantze Crone nicht, wenn solche auch von Gold seye, woran der Pater Prior selbst zweifelte, und nur vor Silber hielte, würde solche mit allen ihren Zierrathen schwerlich über 1 Pfd. wiegen, doch könne und werde das Closter wohl wissen, ob diese reliquie von Gold oder vergoldetem Silber seye.

Bei Einkleidung einzelner Fräulein würde ihnen diese Crone aufgesetzt, die Frau Meisterin habe gesagt, daß sie solche bey ihrer Einkleidung auch aufgehabt hätte. Er Amtmann habe replicirt, wie sie solche aufsetzen können, da sie so klein wäre und nicht in den Kopf ginge, hierauf waren ihm verschiedene Schleifen daran von Band gezeiget worden, womit man sie in die Haube steckte.

Mit Beschreibung der silbernen Wasserflasche und silbervergoldeten Rauchfaß wolle er sich nicht aufhalten, weil solches nicht sachdienlich seye.

Die Frau Meisterin habe ihm auch einen Ring gezeigt, mit einem braunen Stein, welcher in der Mitte einen Sprung gehabt, dieser wäre der Treuring von der heil. Elisabeth gewesen, worinnen der Stein zersprungen, als ihr Gemahl gestorben seye. Die übrigen Herrlichkeiten des Klosters waren ihm hernach auch gezeigt worden.

Schließlich bemerket derselbe, wie ihm die Frau Meisterin noch erzählet, daß Hessen-Cassel die Crone von dem Closter verlangt hätte, sie gäbe solche aber nicht weg, und zeigte sie auch nicht jedermann."

Es wurde dieser Bericht ad acta zur Nachricht niedergelegt und beschlossen, die Sache bis auf weitere Aufschlüsse beruhen zu lassen.

Die vom Amtmann Buff mit unbefangenem Laienverstand gegebene Beschreibung der Krone vergewissert den sachkundigen Archäologen sofort darüber, daß es sich tatsächlich hier um eine mindestens dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehöriges Werk der Edelschmiedekunst handelt und erübrigt uns der Nachweis, daß die Krone der Landgräfin Elisabeth von Thüringen gehört habe, durch Mitteilung unbestrittener Tatsachen aus der Geschichte des Klosters Altenberg.

Das eben genannte, im Jahre 1802 säkularisierte und jetzt dem Fürsten von Solms-Braunfels gehörige „adelige Prämonstratenser Nonnenkloster" wurde 1180 gegründet; St. Elisabeth brachte ihre 1226 auf Michaelistag geborene Tochter Gertrudis als dreijähriges Kind, nachdem sie, von der Wartburg verstossen, ihren Wohnsitz nach Marburg verlegt hatte, nach Altenberg, um das Mädchen in diesem Kloster und für dasselbe erziehen zu lassen. Der hohen Geburt, dem Ruhm der Mutter und der eigenen Frömmigkeit verdankte die 21jährige Gertrudis ihre Wahl und Bestätigung als Äbtissin von Altenberg im Jahre 1248; sie regierte als solche 49 Jahre und starb, nachdem sie vieles zur Hebung des Klosters getan, u. a. die schöne frühgotische, im Jahre 1267 geweihte Klosterkirche erbaut hatte, am 13. August 1297 im 70. Jahre ihres Alters. Von Papst Clemens VI. wurde sie 1348 selig gesprochen. Von ihr lesen wir bei Winkelmann:

„Daß aber der S. Elisabethen Tochter, Gertrudis genant, eine Abtissin in dem Closter Altenburg gewesen, bezeugen die vielfältige noch auf den heutigen Tag in diesem Closter vorhandene, und von mir selbst gesehene Antiquitäten und Monumenten."

und finden als solche „merkliche Stücke" aufgezählt:

„1. in dem Altar St. Elisabethen Hand mit Gold und Edelsteinen, als Hiacynth, Amethist, Saphir, Achat, Granaten eingefasset. 2. St. Elisabethen Trauring ist ein großer Hiacynth. 3. St. Elisabethen Stul absonderlich. 4. St. Elisabethen Küssen geflochten mit Rohrwerk. 5. St. Elisabethen und St. Gertruden Stul und Tisch. 6. St. Gertruden Spiel-Kind (Puppe), als sie ins Closter kommen. 7. St. Gertruden Küssen, auch von Rohrwerk. 8. St. Gertruden Bettlade."

Auf Vollständigkeit — Winkelmann (geb. 1620, gest. 1699) nennt nur die Stücke, die er selbst gesehen hat — macht dieses Verzeichnis keinen Anspruch; die Krone, die Kanne und das Rauchfaß werden ihm wohl nicht gezeigt worden sein; deshalb an der Echtheit der zuletzt genannten drei Stücke zu zweifeln, liegt aber ebensowenig Grund vor, als bei den übrigen. Näher für uns liegt die Frage vor, was ist aus den Sachen geworden nach der Aufhebung des Klosters im Jahr 1802; manches ist wohl verschleppt worden, andere Stücke gingen in den Besitz des Fürsten von Solms-Braunfels über und sind heute noch im Schlosse zu Braunfels zu sehen.

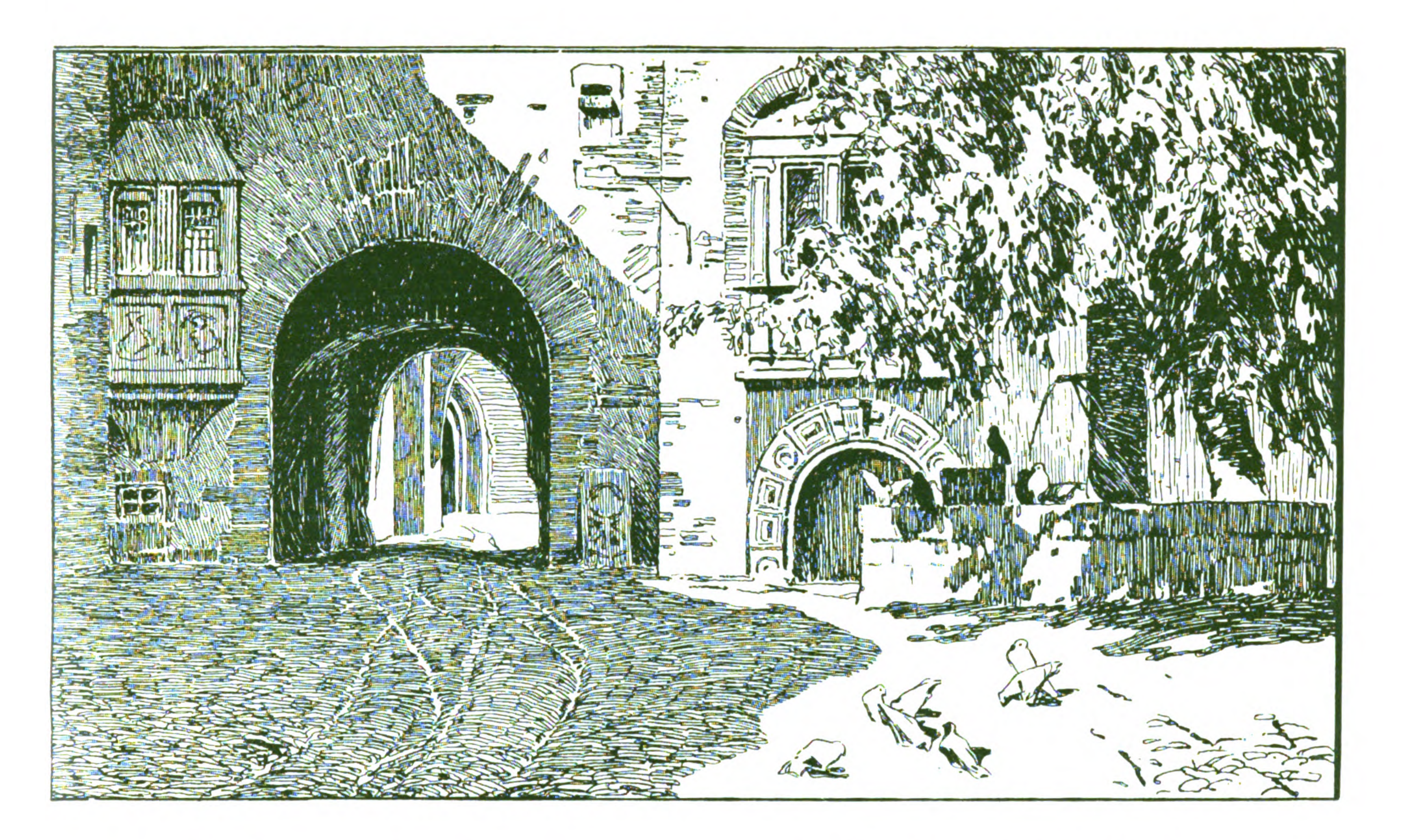
Das von Winkelmann, als im Hochalter stehend, erwähnte Armreliquier scheint noch erhalten zu sein, denn der durch seine gründlichen Forschungen und Schriften über die heilige Elisabeth so verdiente Graf Montalembert berichtet, daß im Jahr 1833 ein Graf von Boos-Waldeck einen Arm der Heiligen besessen habe, der aus der Abtei Altenberg stammte; er habe denselben verschiedenen Souveränen, die ihre Abstammung auf Elisabeth zurückführten, ohne Erfolg zum Kauf angeboten. Endlich sei die kostbare Reliquie in die Schloßkapelle zu Sayn gekommen. Der als St. Elisabethen Trauring bezeichnete Ring ist in Braunfels noch zu sehen; er wird im Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf von 1902 unter 790 folgendermaßen beschrieben: „Der sog. Ring der h. Elisabeth, aus vergoldetem Silber mit violettem Glasfluß. 12—13. Jahrhr." Winkelmann berichtet, daß Elisabeths Gemahl, Landgraf Ludwig, als er 1227 den Kreuzzug antrat, beim Abschied gesagt habe: „nehmet hin diesen mit einem Saphir versetzten und mit dem Lamm Gottes vergrabenen Siegel-Ring, dieser soll seyn ein Kenn- und Warzeichen eures Trosts, was ich zu euch entbieten werde, sollet ihr bey diesem Zeichen erkennen, ob es von mir komme oder nicht, auch erfahren, ob ich lebend oder tod seye" und erzählt über den zu Otranto 1227 erfolgten Tod des Landgrafen: „seyne Krankheit hat sich gemehret, daß er sich wohl dünken lassen, es würde seines Bleibens in dieser Welt nicht mehr seyn, deswegen er sein Testament gemacht, sich mit dem Sacrament des HErrn Christi versehen lassen, und also darauf den elften September von dieser Welt in die ewige Freude und Seligkeit, als ein Ritter vor den Christlichen Glauben, gefahren, und solle der Stein des Rings, welchen er vor der Abreiß seiner Gemahlin Elisabeth verehret hatte, damals aus dem Ring gesprungen seyn, darbey sie vermerket, daß es um ihren Eheherrn nicht wol stehen müste." Die sonst von dem hessischen Chronisten angegebenen Sachen scheinen als materiell wertlos verkommen zu sein.

Was jedoch die drei im Jahr 1787 vorgezeigten Stücke betrifft, so fehlen über den Verbleib der Krone jegliche Nachrichten, es ist aber sehr wohl denkbar, daß dieselbe, durch eine von den Klosterfrauen verschleppt, noch irgendwo existiert; der geringe Gold-Wert, den sie, zumal, wenn sie nur aus vergoldetem Silber bestanden hatte, könnte ihre Rettung gewesen sein. Die Kanne ist im Besitz des Fürsten von Braunfels; sie war auch auf der Düsseldorfer Ausstellung und wird im Katalog unter 791, wie folgt, beschrieben: „Die sog. Kanne der h. Elisabeth, Silber theilweise vergoldet, bauchig mit Henkel, glatt polirt. Auf der Innenseite des Deckels Christus mit den Evangelistensymbolen, auf dem Deckel Krystallknauf. 14. Jahrh. 34 cm. hoch". Wenn diese Zeitbestimmung richtig ist, wäre sie als Reliquie nicht echt, trotz der auf dem Deckel befindlichen alten Inschrift: Cantarus S. Elisabeth MCCXXXVII. Das Rauchfaß mit der eingegrabenen Darstellung des Marburger Schlosses kann gerade deshalb so früher Zeit auch nicht angehören.

Eine gleichfalls in Schloß Braunfels aufbewahrte und aus dem Kloster Altenberg stammende Kasel, von der im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung unter 785 gesagt ist: „angeblich aus dem Brautgewand der h. Elisabeth, gestickt mit großen Löwen, in Gold, mit Perlen und Steinen, dazwischen Laubwerk mit kleinen Figuren. England, zweite Hälfte des 13. Jahrh." wird in dem 1904 über die Ausstellung erschienenen Prachtwerk näher beschrieben und abgebildet, dabei aber bezüglich der Herstellung in eine noch spätere Zeit versetzt. Es wären demnach, wenn wir von den verschwundenen, von Winkelmann mit der h. Elisabeth und ihrer Tochter Gertrudis in Verbindung gebrachten Mobilien absehen, doch Krone und Ring wenigstens solche Reliquien von der Thüringischen Landgräfin, daß für sie der Anspruch auf Echtheit nicht ohne weiteres zurückzuweisen ist.

C. A. von Drach.





Büdingen in der Wetterau und die Remigiuskirche.

Die Wetterau, vor allen Landschaften des Reiches an Wohlstand über die Maßen gesegnet, mit Lieblichkeit und Mannigfaltigkeit geschmückt, ist in allem Betrachte ein rechtes Widerspiel dessen, was uns an der Geschichte des Reiches selbst bedeutsam und zum Nachdenken veranlassend erscheint. Die Wurzeln dessen, was heute da steht, reichen überall tief in den Untergrund unserer mittelalterlichen Herrlichkeit und des germanischen Volkstums hinein; wie auch die Sprache eine Mundart nicht des Neu-, sondern des Althochdeutschen ist. Je weiter wir zurückblicken in die schattigen Dunkel der Vergangenheit, desto mehr hoffnungsfreudige Ansätze zu kraftvoll anstrebender Entwickelung. Aber es sind lauter Ansätze geblieben; alle Größe und Herrlichkeit des deutschen Reiches hat hierherein geleuchtet, aber mit breiter Wucht hat sich alles Elend, das das Reich erfahren, über die Landschaft geworfen. Von den vier Reichsstädten ist nur eine, Frankfurt, zur Blüte gekommen, die anderen nach glänzenden Anfängen verkümmert, die vier Grafschaften haben sich immer mehr zersplittert und die Kräfte im Kleinen verbraucht und zerrieben. Schließlich ist das Ländchen, einst die schönste Perle in der Krone der größten Kaiser, hin- und hergezogen nach den verschiedensten Richtungen, ein geographischer Begriff geworden, wenigen mehr nach seiner Eigenart, ja sogar wenigen mehr dem Namen nach bekannt. In der Römerzeit schnitt sich der Pfahlgraben in wunderlich krummem Zuge mitten durch die Landschaft hindurch. Als er aufgegeben war, eröffnete sich in dem Grenzstreifen, der ihn begleitet hatte, ein breiter Gürtel Neulandes. Zahlreich und wertvoll wurden hier die Begüterungen des mächtigen Klosters Lorsch und noch größer der Besitz Fuldas. Doch schon im frühen Mittelalter ist den Klöstern, was ihnen zugefallen oder zugebracht war, wieder abhanden gekommen, und von manchem Vorgange, der damit zusammenhing, weiß wohl das Volk Andeutungen zu machen, in den Geschichtsbüchern findet sich aber deren nichts. Selbst zu Büdingen, ganz im Südosten, hart am großen Reichswalde, dem westlichen Anhang der Buchonia, deutet der Name des Pfaffenwaldes auf solches Verhältnis, und auf der Totenkirche im Großendorfe vor der Stadt schmückt den Giebel ein steinernes Kreuz, von dem der Volksmund weiß, so lange es noch unzerstört steht, währt die Unterhaltungspflicht des fuldischen Klosters an dem uralten Bau des heiligen Remigius.

Die Zent Büdingen fällt in jenem Gürtel vor dem Pfahlgraben hinein. Zuerst war sie ein vorgeschobener Teil des alten freien Gerichtes Wolferborn, nachher hat sie sich daraus als selbständig abgeschieden.

Lange ehe die vielen auch in dieser engen Heimat haben erkennen und schätzen lernen, was unsere Natur an Lieblichkeit und Mannigfaltigkeit der Eindrücke bieten kann, hat die Feinsinnigkeit eines Friedrich Zimmermanns der Stadt Büdingen die Bezeichnung der Perle der Wetterau beigelegt. Braun und Merian, mit den Vorzügen der ganzen Welt bekannt, wußten hier über alles die Mildigkeit des ergiebigen Bodens zu rühmen; bei den Freunden und Kennern der Kunst und der Geschichte hat die Stadt durch den Ruhm ihrer unvergleichlichen Mauern und Türme einen gesicherten Platz als Kleinod unter den Städten des Reiches.

Aber wie das Städtchen lange Jahrzehnte, lange Menschenalter in seinem stillen Tale unbeachtet und ungekannt hingeträumt hat, so steht heut noch fast unbekannt und unbeachtet im Großendorfe die alte Pfarrkirche der Zent Büdingen am Ziegelwege. Sie ist schon altersgrau gewesen, als man vor sechstehalb Jahrhunderten dem Teile Büdingens, der beim Schlosse lag, die Mauern gab und ein neues städtisches Recht, durch des Kaisers Huld, und seit vier Jahrhunderten ist sie durch die neue Liebfrauenkirche in der Stadt selbst abgelöst und hat in ihrem Raume fast nur noch Trauernde aufgenommen. Und so hat man sich denn auch nicht um diese

Kirche zu kümmern brauchen; ihr Dasein war wie das eines Naturerzeugnisses, und an ihrer schlichten Erscheinung war nichts, was zum Staunen, zur Bewunderung oder zur Neugierde anregte. Es gibt aber im Reiche, so viel wir wissen, kein gleichartiges Gebäude.

Zu der Kirche gehörten außer dem Hauptorte sieben Dörfer. Etwa neun Kapellen waren von ihr aus zu verwalten, von zweien dieser Töchter, St. Peter zu Wolf und St. Johann-Ev. in der Burg, bezeugen die Reste, daß sie im zwölften Jahrhundert vorhanden waren. Der Besitz der Kirche war so, daß er, als man ihn verschenkte, zum Hauptstock der Ausstattung eines nachher in der reichen Wetterau als reich geschätzten Klosters genügte. Ehe im Jahre 1341 diese Einverleibung vollständig geschah, haben Domherren und Pröpste, Mitglieder der ersten Familien des Reiches, das Rektorat an ihr gesucht und geführt.

Dieser Reichtum, der Bedeutung gab, und diese Bedeutung, welcher der Reichtum folgte, stammte aus den Zeiten vor dem zwölften Jahrhundert, denn von diesem an sah sich die Frömmigkeit, um sich mit Erfolg zu betätigen, darauf gewiesen, alles den Klöstern zuzuwenden.

Die Kirche ist groß, nach der jetzigen Stadtkirche wohl die größte der Grafschaft Ober-Isenburg. Abgesehen von dem östlich angebauten schlichten quadratischen gotischen Chore*), der angefügt sein muß, damit neueren, oder zeitweiligen Bedürfnissen des Gottesdienstes genügt werden könnte, ist sie so gut wie einheitlich. Sie ist gleich den ältesten christlichen Bauwerken turmlos; die Glocken haben also in einem besonderen, abseits stehenden Turme oder Glockenhause gehangen. Der Grundriß ist ein ⊢; das Querhaus, nur ganz wenig kürzer und schmäler denn das Langhaus, liegt ihm im Westen vor, nach altchristlicher Art.

Die Wangen der trennenden Mauer, oben abgetragen, weil eine Empore darauf zu ruhen kam, springen kräftig vor. In ihnen sind vom Langschiffe her zwei Nischen ausgespart, unzweifelhaft für Altäre, die demnach, in altchristlicher Weise, nach Westen hin gerichtet waren.

In der Mitte der Westwand war kein Portal, aber es wurde daselbst, augenscheinlich im 17. Jahrhundert, eine ganz schlichte niedrige Türöffnung angelegt. An ihrer Stelle ist, etwas größer, bei der ums Jahr 1862 vorgenommenen Herrichtung der Kirche ein rohes rundbogiges Loch, einer zweifelhaften Andeutung im Mauerwerk folgend, als Portal eingebrochen worden. Ursprünglich möchte hier eine Altarnische, oder auch eine kleine Apsis gewesen sein.

Die Fenster sind klein, rundbogig, ganz hoch oben in den hohen Wänden der Kirche, anscheinend alle unverändert, einige vermauert.

Die Mauern sind aus ziemlich kleinen, etwas zu Quadern zugerichteten Bruchsteinen erbaut, wie sie schon vor Eröffnung der großartigen Büdinger Steinbrüche sich leicht darboten und noch heute überall zu den Weinbergsmauern gebraucht werden. Die Schichtung ist horizontal, vielfach etwas wellig, mit viel Mörtel, darin Fugen eingeritzt. Es ist im Ganzen die Struktur, die sich an den ältesten Bauten zu Fulda zeigt. An allen Zierformen fehlt es; da ist weder Sockel noch Gesims.

Im 11. und 12. Jahrhundert mußte etwas ausgebessert oder abgeändert werden. Am südlichen einspringenden Winkel zeigt sich davon her, nach dem damit verbundenen Eingriffe in den Bau, die Ostwand des Querhauses in guter, sauberer Quaderarbeit, wie sie jenen Zeiten eigen ist, mit einer vermauerten, übrigens keinerlei weitere Ausbildung dem Auge weisenden Rundbogentüre und einem Stück Gesims, das lediglich durch eine unten abgeschwächte Platte gebildet ist.

Der Chorbogen ist vor der erwähnten Zurechtmachung der Kirche gedrückt-spitzbogig gewesen, die vordere Kante gefast, mit einer Kehle in der Fase. Doch war das Gewände auf der einen Seite — wenn die Erinnerung nicht trügt — bis zum Kämpfer hinauf unprofiliert, also mit rechteckigen Kanten, und hier war ein Kämpfer; sein Profil karniesförmig, mit ein paar Plättchen oben und unten. Also gleich den Profilen in der karolingischen Kapelle zu Steinbach im Odenwalde. Danach hat die Kirche vielleicht schon von Anfang an auch einen Ostchor gehabt. Jetzt ist der Bogen rund gemacht, und hat zwei Kämpfer. Man muß die Möglichkeit offen lassen, daß der Kämpfer, oder beide, von dem Bogen stammen, die das Langhaus vom Querschiffe getrennt haben wird.

Die allermerkwürdigste Eigentümlichkeit der Kirche, kraft deren einem hier die Basilika des altchristlichen Roms auf deutschem Boden entgegentrat, war der offenliegende Dachstuhl, wie er, den Eindruck des Innern vollständig beherrschend und bestimmend, sich noch 1860 dem Besucher darbot. Er ist in der angegebenen Zeit, mit viel zu weit gehendem Ordnungssinn, verschalt worden. Mag nun immerhin das jetzt vorhandene Gebälk lange nicht mehr das ursprüngliche sein, auf die Idee des offenen Dachstuhls konnte in unserer Vorzeit nur der geraten, der einen solchen am Orte schon vor Augen gehabt und lediglich wieder herzustellen die Aufgabe hatte.

Die Decke des Querhauses ist dagegen durch Verstakung und Lehm ordentlich abgeschlossen. Das Querhaus hatte seine besondere Bestimmung gefunden. Es ist zum großen Teile durch eine uraltertümliche hölzerne Empore eingenommen, die auf sechs achteckigen Stützen ruht, die Mitte des Ganzen offen läßt, sich aber mit den beiden Flügeln bis auf die erwähnte Trennungsmauer ausdehnt; vor 1860 trugen sich die Flügel, über diese herüber gebaut, noch etwas ins Hauptschiff vor. Zu dieser Empore führt eine große, geradläufige, schwere Treppe hinauf, im Inneren des Flügels an der Nordwand angelegt.

Spuren am Äußeren, nördlich am Langhause entlang, früher sehr deutlich, jetzt fast verwischt, deuten auf einen vordem vorhanden gewesenen Anbau, wie einen Kreuzgang oder Ähnliches. Es mag sein, daß man derartiges anzulegen begann, als die Fronleichnamsprozessionen in Aufnahme kamen, im 14. Jahrhundert, wo man dann, in der Zeit der Erlangung der städtischen Rechte, für das alte*) Büdingen (1330), nahe der Remigiuskirche, die Fronleichnams- oder Herrgottskirche, anlegte, einen Bau, der groß genug war, um am Ende des Reformations-Jahrhunderts statt der Stadtkirche dienen zu können. Doch ist auch daran zu denken, daß man lange um die Wahl des geeigneten Ortes für das mit der Kirche sozusagen verbundene Frauenkloster in Verlegenheit war, und ihm vielleicht hier die Stätte bereitet war. Die Emporenanlage erinnert an nichts mehr als an eine Nonnenempore.

Zwei der Stützen in der Kirche stehen auf Sockeln, die von romanischen Säulen stammen werden. Sonst aber fehlt es an allen den Blick und die Aufmerksamkeit fesselnden Einzelheiten. Die beiden engen Türen am Langhause sind bereits viel jünger als das Ganze und aus nachromanischer Zeit. Es wird sich jedoch kein Kenner durch das Fehlen sicherer, aus Einzelheiten zu gewinnender Bestimmungen beirren und zu einem Verzicht auf Erkenntnis nötigen lassen. Denn wer könnte, nach dem Befunde aller uralten Bauwerke, hier etwas anderes erwarten als gerade die äußerste Schlichtheit? So dient auch diese, gegenüber dem sich in der Stattlichkeit des Baues unzweifelhaft verkörpernden Willen, nach allen Kräften das Erreichbare zu leisten, als festeste Bestätigung der ehrwürdigen Herkunft aus einer Zeit, mit der verglichen selbst die Kirche zu Gernrode Erzeugnis eines entwickelten Kunstsinnes und Könnens ist.

Freilich, welches Jahrhundert den Bau geschaffen habe, das wird wohl immer, wie sich auch der Geist um die Antworten bemühe, ein Rätsel bleiben, wenngleich die Hoffnung, oder die Möglichkeit nicht abgeschnitten ist, daß aus den vermauerten Fenstern, unter den Tünchen der Wände, aus dem Grunde des verschütteten Bodens, uns oder einer begünstigteren und aufmerksamen Nachwelt Aufklärungen erwachsen können.

Doch wunderbar will den heute Lebenden, der zu Jahren

---

*) Er stammt, nach Verwandtschaft mit entsprechenden Teilen der Stadtkirche, wahrscheinlich aus der Zeit um 1377.

*) Erst 1353 sind die Wohnplätze bei der Burg durch Befestigung ausgesondert worden, die seitdem die eigentliche Stadt bilden.

gekommen ist, schon das Bild der toten Kirche anmuten, nicht wie es sich, kraft des Nachdenkens, zwischen den Dämmerschatten fernster Vergangenheit heraushebt, sondern wie wir es mit unseren leiblichen Augen gesehen und erlebt haben. Man schaute hinauf im Schiffe in den düstern, von Eulen durchflogenen Raum zwischen den gebräunten Hölzern des Dachwerkes. Durch die alt gewordene graue Bemalung mit den vergrünten Stellen und den roten gemalten Quadereinfassungen der Fenster schienen hier und da Streifen durch mit gotischen Schriften. Durch scheibenlose Fensteröffnungen fielen scharfe Lichter, durch verstaubte Butzen fiel gedämpftes Grauen herein von hoch oben, über die tausende von Kränzen, Bändern und Schriftblättern an den Wänden, mit denen die Liebe solcher, die auch wohl lange hingegangen waren, den Ihren nachgegangen war; dumpf war es unten und feucht, und aus den Ritzen manchen Grabes drang Moderduft zwischen zerfallenem Gestühle empor.

Richard Haupt.



Zum Leumund der Hessen.

Eine Anregung in weite Kreise möchten diese Zeilen tragen. In vielen deutschen Landschaften hat man in neuerer Zeit gesammelt, was früher oder später von Gelehrten und Ungelehrten an Urteilen über das Land und seine Bewohner ausgesprochen wurde. Um nur ein Beispiel zu nennen: Der treffliche Schwabe Dr. Julius Hartmann veröffentlichte in den Württembergischen Neujahrsblättern 1901 einen ebenso lehrreichen als unterhaltsamen „Schwabenspiegel aus alter und neuer Zeit“, ein Büchlein von 109 Seiten, das er 1903 durch ein anderes von ähnlichem Umfang „Schwäbische Selbstbeleuchtung in alter und neuer Zeit, des Schwabenspiegels 2. Teil“ (Abschnitt 1: Schwäbisches Selbstlob, Abschnitt 2: Schwäbische Selbstkritik) ergänzte.

Wäre es nicht an der Zeit, diesem Schwabenspiegel einen Hessenspiegel an die Seite zu stellen?


O. U.

Wenn er den Vergleich aushalten soll, so fordert er eine reiche Belesenheit. Nur gelegentlich kann der einzelne die Körner zusammentragen, die das Maß voll machen. Wenn es schneller sich füllen soll, so ist ein Zusammenarbeiten vieler erwünscht, sei es, daß der glückliche Finder seine Beiträge in diesem Kalender, der hoffentlich recht viele Jahrgänge erlebt, in der Zeitschrift oder den Mitteilungen des hessischen Geschichtsvereins oder im „Hessenland“ verzeichnet, sei es, daß er vorzieht, in der Stille etwa dem Unterzeichneten sein Scherflein zu senden.

Unser Edward Schröder hatte vor Jahren die Absicht uns ein Buch zu schenken von der Art, wie ich es meine. Er wäre wie kein anderer dazu berufen, als Germanist, als Historiker, als Hesse, aber ob er in seinem neuem Wirkungskreise in Göttingen Zeit finden wird, die frühere Absicht auszuführen? Vielleicht nimmt er sie sich, wenn ihm ein lebhaft erwachtes Interesse begegnet, und was etwa durch diese Anregung zusammenkommt, wird man gern in seine Hände gelegt sehen. Übrigens ist für Marburg insbesondere in dem Buche „Marburg, die Perle des Hessenlandes“, das schon in zweiter Auflage vorliegt, etwas ähnliches geschaffen worden.

Hier sei heute ein bescheidener Anfang gemacht mit Vorführung einiger Urteile über die Hessen aus weit zurückliegenden Schriftstücken hoher Geistlicher. Gern hebe ich sie heraus, um an ihnen zu zeigen, wie solche Aussprüche über einen Stamm, damit man sie recht würdigen könne, vorsichtig abgewogen werden müssen an dem Lob oder Tadel, der gleichzeitig mit Recht oder Unrecht auf andere Stämme fällt, und nicht minder an der Denkweise der Urteilenden, die vielleicht von Unbefangenheit sehr weit entfernt ist.

In erster Linie teile ich ein Wort mit aus der für Deutschland im Allgemeinen, wie für Hessen insbesondere so schweren „kaiserlosen schrecklichen Zeit“, die nachmals durch die Wahl Rudolfs von Habsburg zum deutschen König beendet wurde, Zwar war im Jahre 1248, in welches unser Wort fällt, noch ein Kaiser am Leben, Friedrich II., der hochbegabte Staufer, aber er war mehr Italiener als Deutscher, vom Papste abgesetzt, und der Landgraf von Thüringen und Hessen, Heinrich Raspe, den Innocenz IV. an seiner Stelle zum Pfaffenkönig hatte wählen lassen, war im Februar 1247 acht bis neun Monate nach seiner Wahl als der letzte seines Stammes kinderlos ins Grab gesunken. Sein Nachfolger, Graf Wilhelm von Holland, war eine machtlose Kreatur in den Händen der Pfaffenfürsten. In Hessen aber weigerte den Nachkommen Landgraf Ludwigs und der heiligen Elisabeth aus dem Hause Brabant der Mainzer Erzbischof Siegfried III., einer der herrschgewaltigsten Priester seiner Zeit, die Nachfolge in die vom Mainzer Erzstift den Landgrafen bisher gewährten hessischen Lehen, wie er die gleiche feindselige Stellung auch gegen den neuen Herren Thüringens, den Wettiner Markgraf Heinrich, den ausgesprochenen Freund des abgesetzten Kaisers einnahm. Der besondere Gegensatz, in welchem hiernach Thüringen und Hessen zu dem ersten Prälaten Deutschlands stand, wird die Gereiztheit, welche in weiten Kreisen des deutschen Volkes durch die unversöhnliche Bekämpfung des deutschen Königshauses Seitens der römischen Kirche wider ihre Diener erregt wurde, in unsern Landen stark verschärft haben, die Haltung des Erzbischofs konnte jeder Vergewaltigung der wehrlosen Geistlichkeit durch ritterliche Schnapphähne als Vorwand dienen. So erklärt sich der Inhalt der Klage, welche Siegfried III. am päpstlichen Hofe niedergelegt hat, daß zwar auch früher die von altersher immer vor andern boshaften Stämme der Thüringer und Hessen ungehorsam und rebellisch gegen ihn gewesen seien, nach dem Tode des römischen Königs Heinrich aber, da nun niemand da sei, sie zu züchtigen, ihre Bosheit so überhand nehme, daß sie ohne Gottes- und Menschenfurcht iede Tyrannei gegen die Freiheit der Kirche übten, Kirchen in teuflischer Wut mit Brand verwüsteten, die Geistlichen beraubten, gefangen nähmen und so lange körperlich mißhandelten, bis sie sich zur Loskaufung verstünden — daher,“ so fuhr er fort, „wagten auch die Geistlichen nur noch an befestigten Orten ihren Aufenthalt zu nehmen und viele Kirchen blieben verlassen, die Seelsorge vernachlässigt.“

Daß die Thüringer und Hessen von altersher immer vor anderen boshaft gewesen seien, gibt der Klage ein über den Augenblick hinausgehendes Gewicht. Mancherlei Erinnerungen mögen zu Grunde liegen. Wenn sie weit zurückgingen, an den Zehntenstreit zur Zeit Heinrichs IV., sonst an die vielfältigen Reibungen des 12. und 13. Jahrhunderts zwischen den Landesherrn von Thüringen und Hessen und den Mainzer

Erzbischöfen, die in beiden Ländern Kirchenfürsten und Territorialherren zugleich waren. Vielleicht möchte jemand zur Bezeugung der besonderen Unbändigkeit, die damals in unsern Gegenden heimisch gewesen sei, hinweisen auf die Ermordung des Abtes Bertold von Fulda durch einige buchonische Ritter im Jahre 1271 — vor einigen Jahren ist sie in der Zeitschrift unseres Geschichtsvereins eingehend erörtert worden — aber schlimmeres ist im gleichen Jahrhundert anderwärts geschehen. Ich verweise, um von Bekanntem zu schweigen, auf die Ermordung des Probstes von Marbach im Elsaß durch die Klosterbrüder im Jahre 1214, auf den Mordanfall, welchen zwei Kapitelherrn des altberühmten Klosters Reichenau 1258 auf ihren Abt unternahmen. Danach dürfen wir wohl sagen, es wird in Hessen nicht schlimmer gewesen sein, als anderwärts, und dies Ergebnis wird uns wieder entgegentreten, wenn wir ein anderes, scheinbar schwere Klage führendes Wort einer näheren Prüfung unterziehen. Vorher sei nur im Vorbeigehen darauf hingedeutet, wie uns die Beschwerde des Erzbischofs lebendig den Zug hinter die schützenden Mauern der Städte, der im 13. Jahrhundert das platte Land zu Gunsten der bürgerlichen Niederlassungen entvölkerte, vor Augen führt. Zunächst folgen diesem Zuge die besonders gepeinigten wehrlosen Pfarrer, ihnen sind ihre Gemeindegenossen, die der Seelensorge nicht entbehren mögen, gefolgt, getrieben vielleicht von dem gleichen Bedürfnis nach Ruhe hinter Wall und Graben, aufgescheucht zum Überfluß durch einen Feuerbrand, der über ihre Behausungen hinweggegangen war. So sind oft die Wüstungen entstanden, die man früher dem Unheil des dreißigjährigen Kriegs zuschrieb.

Wir gehen um dreiviertel Jahrhundert weiter. Auch in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts herrschte nicht Friede in deutschen Landen. Ein vieljähriger Thronstreit Ludwigs des Bayern mit Friedrich von Oesterreich ging zu Ende, um in anderer Gestalt durch die leidenschaftliche Einmischung des Papstes wieder aufzuflammen. In diesen Zeiten, wenn auch wohl ohne Einfluß der politischen Gestaltung, war das Augustiner Chorherrenstift Schiffenberg bei Gießen tief verwahrlost, seine Glieder aller Zucht entwöhnt — Erzbischof Balduin von Trier, der bekannte treffliche Kirchenfürst, kann die Verwilderung dieser Chorherren in dem Augenblicke (1323), da er ihre Kirche dem Deutschordenshause zu Marburg überweist, nicht traurig genug schildern, aber er läd doch einen Teil der Verantwortung dafür, daß das Stift in seinem bisherigen Bestande nicht zu reformieren sei, darauf, „daß es inmitten eines verirrten Volkes gelegen sei." So herbe urteilte der Urkundenschreiber dieses Erzbischofs über die Umwohner Gießens, nur vier Jahre vor der schnöden Vergewaltigung, die derselbe Balduin im Jahre 1327 nach Eroberung der Stadt an der männlichen und weiblichen Bevölkerung Gießens vollziehen ließ.

Aber er hatte vielleicht doch recht! Drei Jahre später (1326) schreibt Papst Johann XXII., daß das im Lande des edlen Landgrafen von Hessen gelegene Kloster Breitenau „so sehr inmitten eines verirrten Volkes und zwischen Tyrannen und Räubern seinen Platz habe," daß der Abt und die Mönche kaum ihres Leibes Notdurft befriedigen könnten, es sollte daher über die Zahl zwanzig hinaus niemand Aufnahme fordern dürfen.

Möchte uns nicht bange werden um den Ruf der Hessen? Da kommt uns zum Trost eine Verordnung des Abtes von Prüm, des bekannten Klosters im Mosellande, vom Jahre 1249, jeder als Mönch oder Pfründner ins Kloster eintretende habe sich, weil dasselbe „inmitten eines bösen und verirrten Volkes erbaut und daher den beständigen Angriffen der Feinde ausgesetzt sei," mit vollem Harnisch zu versehen. Jetzt werden wir nicht zweifeln, die Bezeichnung der Hessen als eines verirrten Volkes hat nicht die Wucht eines zum ersten Mal ausgeprägten Urteils, sondern sie zieht sich in und außerhalb Hessenland als eine wiederkehrende Formel durch die Jahrhunderte, und leicht finden wir jetzt die Vorlage in der Mahnung des Apostels Paulus an die Philipper (2, 15), daß sie „mitten in einem bösen und verirrten Volk" Kinder Gottes werden sollen ohne Fehl." Die Worte, welche Paulus auf die Heiden zu Philippi, von denen er selbst schändlich mißhandelt worden war, anwandte, finden wir mit gutem Recht im 12. Jahrhundert in der Missionsgeschichte des holsteinischen Priesters Helmold ausgemünzt auf die heidnischen Nordalbingier. Wenn sie nun aber, wie wir sahen, im 13. und 14. Jahrhundert so manches Mal Anwendung fanden auf die Laien, von denen sich eine benachbarte klösterliche Genossenschaft nichts gutes versprechen könne, so werden wir mehr das Standesgefühl des Klerikers als eine zuverlässige Charakteristik herauslesen. Der scheinbar so grimmige Tadel steht dann auf derselben Höhe wie das maßlos scharfe Wort des Erzhierarchen Bonifaz VIII. vom Jahre 1296: „Daß die Laien Feinde der Kleriker sind, das bezeugt in hohem Grade das Altertum, und auch die Gegenwart lehrt es."

So dürfen wir wohl abschließend urteilen, was unter dem Namen dieser Erzbischöfe von Mainz und Trier und des Papstes an gelinde gesagt unfreundlichen Worten in die Welt gegangen ist, wiegt nicht allzuschwer, es ist im Wesentlichen Hausrat moralisierender Beurteilung, wie sie in den der Laienwelt überhaupt abgeneigten Kanzleien geistlicher Fürsten heimisch war.

Aber es wäre nicht erstaunlich, wenn das Ergebnis anders wäre. Moritz Heyne hat es in Grimms Wörterbuch ausgesprochen, daß der Ruf der Hessen im Sprichwort im Allgemeinen ein ungünstiger sei — wir dürfen sagen, es geht ihnen ähnlich wie den Schwaben, mit denen sie ja auch die Blindheit teilen. Heyne schließt dann tröstend und wir mit ihm, daß demgegenüber ein Hesse seine Landsleute lobe, er meint den wackeren Mitarbeiter der Reformatoren Erasmus Alberus. Seine Worte lauten: „Die Hessen sind freudig und unverzagt und überaus vernünftig und eines trefflichen hohen Verstands, also schreibt Cornelius Tacitus von ihnen und ist wahr!

Karl Wenck.



Die vorgeschichtlichen Dorfanlagen der Milseburg.

Die durch ihre wunderbare Form und Lage weithin kenntliche und von Freunden des Gebirges oft besuchte Milseburg in der Rhön ist neuerdings auch für den Altertumsfreund höchst wichtig und anziehend geworden.

Wie ein riesenhafter schrägliegender Sargdeckel liegt das aus Basalt bestehende Felsenmassiv des Berges auf der ausgedehnten Hochfläche, an deren Nordrand die Dörfer Kleinsassen und Ober-Bernhards liegen, und die unweit des letzteren Dorfes von der Gebirgsbahn Fulda-Hilders-Tann gestreift wird.

Während heute auf dieser Hochfläche nur eine geringe Zahl von Einwohnern (in den Gehöften Denzerhof und Danzwiese) sich findet, muß in vorgeschichtlicher Zeit der Berg viel dichter besiedelt gewesen sein. Das zeigen seine ausgedehnten Ringwälle, seine uralten Dorfanlagen, seine zahlreichen Wohnstätten.

Die Felsenburg steigt von der Hochfläche überall steil und schroff in die Höhe; besonders gilt dies von der ganzen Westseite, während die Nordwestecke am niedrigsten und am zugänglichsten erscheint. An dieser Ecke setzt ein aus Basaltgeröll zusammengetragener Steinwall an, der in mächtigem Bogen und in einer Länge von 1200 m am Fuß der Felsenwände entlang bis zur Südwestecke der Milseburg zieht. Wahrscheinlich war dieser an manchen Stellen 11—14 m. breite

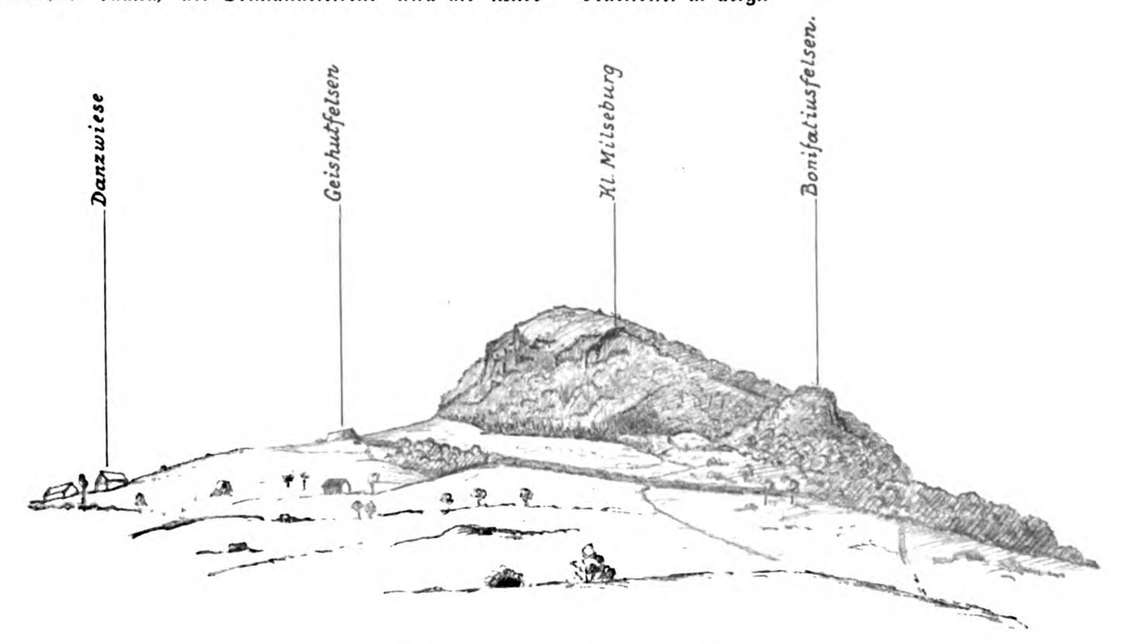
Wall früher eine hohe und breite Trockenmauer. Südwestlich des Hofes Danzwiese umschließt der Ringwall einen alleinstehenden Felsenklotz, den Gaishutfelsen, der, wie ein Wartturm an einer mittelalterlichen Wehr, gewiß in Beziehung gestanden hat zu dem uralten schmalen Wege, der sich etwas weiter südlich durch den hier besonders breiten und sonderbar geformten Wall hindurchzieht.

Zwischen dem Ringwall und dem meist mit Fichten bewachsenen Fuß der Wände der Milseburg liegt eine sanft geneigte grüne Trift von wechselnder Breite, der einige Quellen entspringen.

An der schmalen Nordseite der Milseburg bilden zwei Felsen, der Kälberhutstein und der mit einer Treppe versehene Bonifatiusfelsen, ein natürliches Felsentor, durch das der heutige Touristenweg nach dem Gipfel der Milseburg hinaufführt. Südlich des Bonifatiusfelsens wird die Milseburg mit einem Male breiter. Hier bilden die Wände der sog. kleinen Milseburg, die in Richtung auf Danzwiese nach Osten vorspringt, mit dem Bonifatiusfelsen einen einspringenden Winkel, der durch eine geräumige Bergwiese ausgefüllt wird, die in Terrassen von dem Fuß der Felsenwände nach dem erwähnten großen Ringwall hin abfällt. Kommt man von der Wendebuche am Wege Kleinsassen — Ober-Bernhards nach dieser grünen Bucht, so überblickt man eine anmutige Landschaft. Leider ist gerade hier der große Ringwall zerstört. Aber jenseits desselben schaut man über zwei niedrige Mauern hinweg auf die Terrassen der Bergwiese. Unten stehen in Gruppen schattige Bäume; kleine und große Basaltblöcke bedecken das ansteigende Gelände und sind teilweise von grünem Rasen überzogen. (Abbildung.)

Wir stehen vor einer uralten, vielleicht germanischen Dorfanlage. Dicht jenseits einer der niedrigen alten Mauern eine nie versiegende, ergiebige Quelle, die erste Bedingung für die Anlage menschlicher Wohnungen. Sie ist von Bäumen und Steinblöcken umgeben. Wenn wir höher steigen, finden wir, daß die einzelnen Terrassen in ihren oberen Flächen merkwürdig eben und wagerecht erscheinen und nach dem Felsen hin in den ansteigenden Boden eingeschnitten, nach abwärts aber wie durch Mauern gestützt sind. Die meisten der kleinen ebenen Flächen sind rund, von 4—8 m Durchmesser. Sie sind von großen Basaltblöcken umstellt; zuweilen liegen zwei solcher Flächen dicht nebeneinander und sind durch einen kleinen, mit Steinblöcken eingefaßt Wegen miteinander verbunden. Solcher offenbar von Menschenhand zubereiteten Flächen wurden hier im Anfang dieses Jahrhunderts beinahe 40 gezählt. Sechs derselben sind 1891 mit dem Spaten untersucht worden.

Unter einer schwachen Rasen- und Humusdecke lagen hier die unverkennbaren Reste früherer Wohnstätten, vielfach das gleiche Hausgerät. Die eigentümlichen, durchweg der späteren La-Tène-Zeit angehörenden Fundstücke bestanden in zahlreichen Scherben von Tongefäßen, von denen nur wenige auf der Drehscheibe geformt sind; auch in Scherben, deren Ton mit Graphit vermengt ist. Ferner Schmelzklumpen und Eisenschlacke, Spinnwirtel, Mühlsteine und deren Bruchstücke, von Sandstein, Armringe aus Gagat-Kohle, Tonperlen und Schleifsteine. Von eisernen Gegenständen: wohlerhaltene Kesselgehänge, zum Aufhängen von Kochgefäßen über dem Feuer, Messer, Pfeil- und Lanzenspitzen, Eisenkelte, Pflugschare, Feuerlöffel u. dergl.



Die Milseburg von Nord-Ost.

Die mit Basaltsteinen umschlossenen Flächen ließen sich also unschwer als Herdstellen, als die Bodenflächen von Hütten erkennen, und der Hausrat, den man hier fand, läßt nicht auf vorübergehendes Verweilen, sondern auf dauerndes Wohnen, die Eisenschlacken lassen sogar auf Gewerbtätigkeit der ehemaligen Bewohner schließen. Die Wohnflächen müssen wir uns überhaupt denken mit Hütten aus Stangenholz mit Lehmbewurf, ähnlich den Köhlerhütten.

Die Funde sind durchaus einheitlich; sie gehören, wie schon bemerkt wurde, der späteren La-Tène-Zeit an und würden somit etwa den letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt zuzuschreiben sein. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die Besiedelung des Berges noch in römische Zeit hineingeht, worauf mancherlei Spuren römischen Einflusses hinzuweisen scheinen. Wir hätten es demnach mit einer germanischen Dorfanlage zu tun.

Die Wände der kleinen Milseburg und des Bonifatiusfelsens umschliesen die Dorfanlage am oberen Ende und leisten guten Schutz gegen den Wind. Von den oberen Wohnstätten, von denen gewiß mehrere noch unter den später herabgestürzten Felsentrümmern liegen, führt ein steiler, treppenartiger Pfad hinauf nach dem Paß neben dem Bonifatiusfelsen. Hier, auf dem Gras, geht er durch einen hohen künstlich aufgeführten Steinwall, der vom Bonifatiusfelsen nach der kleinen Milseburg zieht und den vor feindlichem Angriff sich auf die Höhe flüchtenden Dorfbewohnern einen festen Halt und Schutz gewähren konnte. Jenseits dieses Walles senkt sich die Oberfläche der Milseburg schnell in

Richtung nach Westen, während sie nach Süden zu allmählich ansteigt. Hier finden sich nahe dem Bonifatiusfelsen wieder eine Anzahl terrassenförmiger, wagerechter Flächen. Sie ähneln in der Anlage den Wohnflächen unten im Dorf, sind aber größer als jene, viereckig, ebenfalls mit Steinblöcken umlegt. Auch hier sind zahlreiche Scherben und Spuren von Haus- und Ackergerät gefunden. Vielleicht lagen hier die Plätze zur Unterbringung von Vorräten oder von Vieh. Ganz in der Nähe liegt die sog. Einsiedelei, der untere Teil eines sonderbaren, aus zyklopischem Mauerwerk hergestellten schmalen Gebäudes mit Vorraum, das wahrscheinlich aus germanischer Vorzeit stammt und südlichen Einfluß verrät. Das Gebäude wird von den Umwohnern die „Einsiedelei" genannt und das hat insofern Berechtigung, als sich bei der Untersuchung Spuren der Benutzung des Gebäudes in neuerer Zeit gefunden haben.

Nach dem Gipfel zu findet man noch einige durch Steinwälle hergestellte Verteidigungsabschnitte und auch der Gipfel der Milseburg selbst, auf dem die Kapelle steht, scheint an den gefährdeten Stellen durch einen Ringwall geschützt gewesen zu sein.

Zu erwähnen ist noch, daß die vom Feinde bedrohten und auf die Höhe der Milseburg geflüchteten Anwohner ihren Wasserbedarf aus einem Brunnen entnehmen konnten, der sich hier oben befindet und heute der Gangolfsbrunnen heißt.

Am steilen Westfuß der Milseburg, in der Nähe der mittelalterlichen Burg Lieteküppel, findet sich noch eine eigentümliche Ringwall-Anlage. Sie besteht aus zwei gleichlaufenden bogenförmigen Steinwällen, von denen der obere eine Zisterne umschließt. Die hier befindlich gewesene Ansiedelung scheint später durch einen breiten Bergsturz verschüttet worden zu sein.

Es ist zu wünschen, daß die hier geschilderten vorgeschichtlichen Anlagen der Milseburg in ihrem jetzigen Zustande der Nachwelt erhalten bleiben.

G. Eisentraut.



Marburger Kunstleben am Ausgange des Mittelalters.

Über den Erzeugnissen der spätmittelalterlichen Kunst in Marburg hat ein günstiger Stern gewaltet, wenigstens im Vergleiche mit den übrigen Teilen der alten Landgrafschaft Hessen. Während hier die Kirchenreformation und mehr noch deren dogmatische Weiterbildung unter Landgraf Moritz die Produkte der kirchlichen Kunst so stark dezimiert haben, daß nur noch kümmerliche Reste der ehemaligen Schätze übrig geblieben sind, verdankt Marburg dem eigenartigen Verhältnis, in dem die Hüterin der Elisabethkirche, die Deutschordensballei Hessen, zu den Landesherren stand, die Erhaltung einer großen Reihe von Kunstwerken. Und so mannigfaltig sind diese Schöpfungen, daß wir für die verschiedenartigsten Kunstgattungen bemerkenswerte Beispiele finden, ja zuweilen an vollständigen Serien den Faden der Entwicklung von Beginn der gotischen Periode an durch das ganze Mittelalter hindurch verfolgen können.

Aber nicht allein die kirchliche Kunst hatte in dem Münster der Landesheiligen ihren Brennpunkt und eine Heimstätte gefunden, auch der profanen Kunst bot sich in Marburg reichliche Gelegenheit zur Betätigung, namentlich so oft infolge der verschiedenen Landesteilungen dort die Hauptresidenz eines hessischen Fürsten aufgeschlagen wurde. Auch hier läßt sich sehr deutlich wahrnehmen, wie befruchtend ein glänzendes Hofleben auf Kunstpflege und Kunstübung zu wirken vermag, wie sich allmählich ein fester Stamm von Künstlern herausbildet, deren Beruf sich vom Vater auf den Sohn forterbt. Das vom Hofe gegebene Beispiel findet Nachahmung bei den Burgmannenfamilien, bei der Stadt und ihren Bürgern, es sichert den Künstlern Aufträge und dadurch Existenzmittel, und wir sehen, wie sich, sobald nur die Zustände von einiger Dauer sind, auch die Leistungen zu beachtenswerter Höhe aufschwingen.

Gerade gegen Ende des Mittelalters haben die dynastischen Verhältnisse Hessens eine solche Entwicklung in Marburg begünstigt. Als im Jahre 1458 Ludwig I. starb, ward das Land unter seine beiden Söhne geteilt. Dem jüngeren, Heinrich, fiel Oberhessen mit Marburg zu. Marburg blieb die Hauptresidenz, auch nachdem durch die Heirat mit der Erbin von Katzenelnbogen dieser Besitz mit Oberhessen vereinigt worden war. Ja es ist anzunehmen, daß gerade dieser stattliche Zuwachs, der Heinrich den Beinamen des Reichen eintrug, die Prachtentfaltung und damit die Kunstpflege in Marburg wesentlich gefördert hat. Zwar starb schon mit Heinrichs Sohne Wilhelm im Jahre 1500 die oberhessische Linie wieder aus, aber Marburg wahrte seine Eigenschaft als Residenz auch unter dem niederhessischen Erben des Landes, Wilhelm II., ja sogar noch unter dem jungen Philipp, der dort geboren wurde und sich in der ersten Zeit seiner Regierung mit Vorliebe daselbst aufhielt.

Es ist begreiflich, daß sich diese Periode zunächst durch eine sehr gesteigerte Bautätigkeit, vor allem am Schlosse selbst, auszeichnete. Eben damals haben sich die einschneidendsten architektonischen Wandlungen und Erweiterungen an dem viel veränderten Gebäude vollzogen. Im Jahre 1477 hören wir von Bauten auf der Küche, wahrscheinlich in der östlichen Verlängerung des Saalbaues, und am „Bollwerk im Graben." 1481 fanden umfassende Arbeiten am Südflügel, westlich von der Kapelle, statt, die wohl bis 1485 gedauert haben, denn eben damals wurden u. a. 3200 „Venedigische Scheibengläser" für die Fenster verarbeitet. Das wichtigste Werk dieser Zeit war aber der Wilhelmsbau, der freistehende östliche Teil des Schlosses, den Wilhelm III. in den Jahren 1493—1497 errichten ließ, um 1498 seine jugendliche Gemahlin Elisabeth von der Pfalz dorthin heimzuführen. Er ist abgesehen von dem großen Saalbau und der Kapelle derjenige Teil des Schlosses, der seine ursprüngliche Form nach außen hin am ehesten gewahrt hat. Auch Wilhelm II., der Vater Philipps des Großmütigen, hat schließlich, und wahrscheinlich auf der Westfront, Umbauten vorgenommen, die im Jahre 1507 ihr Ende fanden, denn es wird uns berichtet, daß damals wiederum ein „neuer Saal" mit 24 Glasfenstern und 1024 Scheiben versehen wurde.

Daß die lebhafte Bautätigkeit der Fürsten auch in der Stadt und im Deutschen Hause ihren Wiederhall fand, dafür fehlt es nicht an Anhaltspunkten. Zwar die Spuren der damals entstandenen Bürgerhäuser und Burgmannensitze sind nicht mehr zahlreich, wenn sie auch von dem Geschmacke der Erbauer die besten Vorstellungen erwecken. Dagegen sind einige öffentliche Gebäude noch heute sprechende Zeugen. Zunächst wurde der Bau der Pfarrkirche, namentlich am Hauptturme, fortgesetzt und zu Ende geführt. Dann entstand Haus und Kirche der Kugelherren, deren Bau 1478 begonnen wurde, auch das Hochzeitshaus muß damals errichtet sein, und den Abschluß bildete die im Jahre 1511 in Angriff genommene Errichtung des neuen Rathauses auf dem Marktplatze. Auch auf dem Grund und Boden des Deutschen Ordens müssen, wie der Augenschein lehrt und die angebrachten Jahreszahlen beweisen, in den letzten Jahrzehnten des 15. und im Beginne des 16. Jahrhunderts wichtige bauliche Veränderungen vor sich gegangen sein.

Während wir bei vielen dieser Neubauten die Namen der beteiligten Handwerksmeister, die vielfach aus größerer Entfernung herankamen, genau kennen, sind wir über die Architekten so schlecht als möglich unterrichtet. Nicht einmal ihre

Namen sind uns, abgesehen von den Werkmeistern der Stadt und dem Erbauer des Rathauses, Meister Klaus aus Wetzlar, überliefert. Erst 1515 lernen wir im Balthasar von Germesheim einen landgräflichen Hofbaumeister kennen.

Über die Tätigkeit der Künstler und Kunsthandwerker, denen die weitere Ausschmückung und Innenausstattung der neu errichteten Schloßgebäude und die Versorgung des Hofs mit allerlei Erzeugnissen ihrer Fertigkeit oblag, besitzen wir eine Reihe zerstreuter Nachrichten. Wir hören von dem Kistner, der den Schenkschrank für den großen Saal, Truhen für die Landgräfin und Kirchenstühle für sie in die Elisabethkirche und Pfarrkirche anfertigt, die Goldschmiede gravieren Siegel für den Landgrafen (1487) und seine Gemahlin (1499), liefern kostbare mit Silber beschlagene Schwerter und silberne Wappen für die Trompeter und Pfeifer. Auch eine Büchsengießerei scheint sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts dauernd in Marburg befunden zu haben.

Hie und da werden auch auswärtige Künstler herangezogen. Die Niellograbplatten in der Elisabethkirche sind sicher auswärtige Arbeit und auch die 1471 verfertigte Grabfigur Ludwigs I. scheint nicht von einem einheimischen Künstler zu stammen. An der Ausmalung des Wilhelmsbaues 1497 finden wir einen Alsfelder Meister beteiligt, eiserne Tore vor dem Gemache des Landgrafen bestellte man bei einem Kleinschmiede aus Köln und 1505 wurde ein lothringischer Geschützgießer Kurt von Nancy berufen, der wohl auch die Bronzestücke an zwei Epitaphen in der Deutschhauskirche gegossen hat. Glocken für dieselbe Kirche goß 1515 Hans Kurzrock aus Homberg und einen Chorstuhl ließ der Komtur im Jahre 1493 in Wetzlar herstellen. Auch wertvollere Goldschmiedearbeiten sind wohl stets in großen Städten gekauft worden, so 1498 eine Spange mit sechs Diamanten, sechs Rubinen und acht großen Perlen, die Landgraf Wilhelm seiner jungen Gemahlin zum neuen Jahre schenkte und die sechzig Gulden kostete, vermutlich in Köln, zu dem seit der Neußer Fehde engere Beziehungen bestanden.

Im allgemeinen aber haben wohl die Marburger Künstler den Bedarf decken können, ja wir dürfen annehmen, daß sich ihre Tätigkeit nicht auf Marburg allein beschränkt hat. Auch fehlt es nicht an Beispielen dafür, daß auswärtige Künstler durch den Hof angezogen wurden: ein Nürnberger Goldschmied Hans Spedeling machte sich um das Jahr 1474 in Marburg ansässig.

Hier, wie anderwärts in dieser Zeit, finden wir Kunst und Handwerk eng vereinigt. Der Maler, der die Säle ausmalt, der Wappen von gefärbtem und gebranntem Glase anfertigt, liefert auch gewöhnliche Glasfenster und übernimmt Aufträge, wie sie der Anstreicher verrichten kann. Ein anderer Maler zeigt sich zugleich im Formenschnitt bewandert, auch Kunsttischlerei und Malerei werden von ein- und demselben Meister geübt.

So fertigt ein Maler Peter Mox oder Mockes, dessen Vater und Großvater schon als Marburger Maler und Glaser bekannt sind, im Jahre 1484 einen transportablen Altar und bemalt gleichzeitig Tücher um das Bett des Landgrafen. Ludwig Diez (1493—1522), ebenfalls der Sohn eines Künstlers, wirkt hauptsächlich als Glaser für die Landgrafen, den Deutschen Orden und die Stadt, bemalt aber auch Stuben und Öfen, fertigt das landgräfliche Wappen für das Halseisen auf dem Markte und — zeichnet Säcke.

Ein vielbeschäftigter Meister und angesehener Bürger war Gerhard von der Leyten, 1478—1503 als Künstler nachweisbar. Auch er liefert Scheibengläser für das Schloß in größerem und geringerem Umfange, von venezianischem und gewöhnlichem Glase, mit und ohne Glasmalereien. Er vergoldet und versilbert das Schauessen für die landgräfliche Tafel, malt 1485 die Wappen im Rittersaale des Schlosses, die Banner, die 1497 dem Heere nach Boppard nachgesandt wurden, und arbeitet an den Flügeln der im Jahre 1503 neu beschafften Orgel in der Schloßkapelle. Das einzige erhaltene Werk seiner Hand, das wir als solches nachweisen können, ist der bemalte hölzerne Totenschild des am 2. Juli 1478 in Rauschenberg gestorbenen jungen Landgrafen Ludwig, jetzt an einer Säule im Südchor der Elisabethkirche hängend, eine Arbeit, die den sicheren Wappenmaler erkennen läßt, sich aber wenig über das handwerksmäßige Können erhebt.

Eine höhere Stufe der Kunst, wohl die höchste, die in Marburg auf dem Gebiete der Malerei erreicht worden ist, erstiegen Gerhards beide Söhne Heinrich und Johann von der Leyten. Unter ihnen scheint wieder der jüngere der bedeutendere gewesen zu sein, denn wenn wir auch wiederholt beide gemeinschaftlich Aufträge ausführen sehen, so wird mit den größeren doch vorzugsweise Johann betraut. Einer von ihnen, wir wissen nicht welcher, tritt auch einmal als Formenschneider auf.



Siegel
Gerhards von der Leyten.

Zum ersten Male als selbständige Künstler begegnen sie uns im Jahre 1497. Damals malten sie in Gemeinschaft mit einem ungenannten Maler aus Alsfeld in Oberhessen den gerade in der Vollendung begriffenen Wilhelmsbau aus. Und wieder im Jahre 1509 malten sie zusammen das Banner, das hessische Haupt- und 28 andere Wappen, die beim Leichenbegängnis Wilhelms II. essen Bahre umgaben.

Auch sonst finden wir sie vielfach für den landgräflichen Hof, für den deutschen Orden, das Franziskanerkloster und für die Stadt tätig. Heinrich malt Kruzifixe vor den Stadttoren (1501 und 1508), Banner und Wappen auf die Kriegszelte der Stadt (1503), einen behangenen Wagen für den jungen Landgrafen Philipp (1510), das Papier um das Haupt eines zu richtenden Münzfälschers (1512) und das Wappen vor der Pforte am Deutschen Hause. Johann zierte verschiedentlich die Räume des Schlosses mit Wandgemälden, so noch 1520 die Stube des Landgrafen Philipp und 1525 das Gemach seiner jungen Gemahlin Christine. Für das Leichenbegängnis Wilhelms I. (1515) frischte er die im Jahre 1509 gebrauchten Wappen wieder auf und malte acht neue auf Papier; er lieferte Glaswerk auf das Schloß, entwarf zwei Skizzen zu einem Grabdenkmal für Wilhelm II. (1516) und malte das Banner auf das Zelt des Landgrafen Philipp im Bauernkriege. Für den Deutschordenskomtur bemalte er im Jahre 1515 ein Kruzifix und 1522 die Flügel von zwei neu beschafften Positiven. Den Saal des neuen Rathauses schmückte er 1524 mit einem Muttergottesbilde, malte in der Pfarrkirche im selben Jahre die Orgel mit ihren Flügeltüren und Jahrs darauf erneuerte er die Darstellung des jüngsten Gerichts in einem Glasfenster der Kirche. Zum letzten Male finden wir ihn tätig im Jahre 1529. Als damals die hessischen Räte in dem Erbfolgestreite mit Nassau nach der Residenz des Bischofs von Augsburg, Dillingen, zogen, erhielt Johann $1^1/_2$ Gulden, „meins gnedigen hern schielt und helm uffs best zu malen, gegen dem Nassischen Wappen an der herberg uffzuschlagen, von guten farben groß gnug zu machen, damit es ansehlicher wurde, denn das Nassisch Wappen." Johann wie sein Bruder Heinrich waren übrigens Mitglieder der Schilderzunft, die damals in Marburg blühte und über 20 Mitglieder zählte.

Erhalten sind von Johann von der Leytens Hand außer den bereits erwähnten Resten der Wandmalereien im Wilhelmsbau des Schlosses zwei farbige Glasmedaillons im Rathause und vor allem die Gemälde auf den Flügeln der Altarschreine im Querschiffe der Elisabethkirche. Bei diesen ist es zweifelhaft, ob nicht ebenfalls sein Bruder Heinrich beteiligt war.

Wenden wir uns nun den Erzeugnissen der Plastik zu, die jene Zeit hervorgebracht hat, so stehen uns hier in geringerem Maße urkundliche Nachrichten über die Tätigkeit der Künstler zu Gebote, als vielmehr die Kunstwerke selbst, wie sie uns namentlich in so reicher Zahl und so großer Mannigfaltigkeit die Kirche der h. Elisabeth aufbewahrt hat. Aber diese Schöpfungen bieten dem vergleichenden Beschauer nicht etwa das Bild einer gleichmäßigen Fortentwicklung, sondern die größten Gegensätze stehen hier unvermittelt nebeneinander. Während die sonst nicht näher bekannten Meister Heinrich und Hermann in der Tumba Ludwigs I. im Jahre 1471 ein hervorragendes Kunstwerk geschaffen haben, das die überlieferte Form der landgräflichen Hochgräber zwar festhält, sie aber in ganz selbständiger und eigenartiger Weise ausbildet und durchführt, lernen wir in Heinrch Kahl einen Meister kennen, der wenig über den handwerksmäßigen Steinmetzen

emporragt. Seine Sarkophage Ludwigs II. († 1471) und Heinrichs III. († 1483) — der des letzteren 1484 entstanden — sind gedankenlose Nachahmungen jenes Grabmals Ludwigs I., die aber ihr Vorbild weit hinter sich zurücklassen. Dieser Gegensatz ist wohl nur so zu erklären, daß die Künstler Heinrich und Hermann, oder wenigstens einer von ihnen, von auswärts berufene Meister waren, während Heinrich Kahl aus der Marburger Gegend, wahrscheinlich aus Wetter, stammte.

Dann aber tritt uns in einem Marburger Kinde, in Ludwig Juppe, wieder ein so hervorragender Künstlrr entgegen, ein Meister von so ausgesprochener Eigenart, von so starkem Können und solcher Vielseitigkeit, daß man erstaunt sich fragt, auf welchem Boden diese künstlerische Persönlichkeit erwachsen ist, welches seine Vorbilder und wer seine Lehrer waren. Aber die Überlieferung läßt uns hier im Stich, nur einige nackte Daten ermöglichen es, das alleräußerlichste über sein Leben und die Zeitfolge seiner verschiedenen Schöpfungen mit einiger Bestimmtheit festzustellen. Sein Vater Heinrich Juppe war ein angesehener und wohlhabender Marburger Bürger, der aber vermutlich von auswärts, vielleicht aus Kassel, zugewandert war. Über dessen Beruf wissen wir nichts. Von den drei Söhnen wurde der älteste, Johann, Deutschordenspriester und war später Pfarrer in Kirchhain, der jüngste, Georg, wandte sich wie Ludwig dem Kunsthandwerk zu, er wurde Goldschmied, später landgräflicher Rentmeister in Blankenstein und Münzkämmerer.



Siegel Georg Juppes.

Zum ersten Male finden wir Ludwig Juppe für den Hof tätig im Jahre 1496. Damals ließ er die Niellostücke in die als Grabstein für die Landgräfin Anna von Katzenelnbogen bestimmte Sandsteinplatte ein. In demselben Jahre schnitzte er ein Bild für das Rathaus seiner Vaterstadt und im folgenden Jahre schuf er das erste der von ihm erhaltenen Kunstwerke, den 3,20 m hohen Portalschmuck am Wilhelmsbaue des Marburger Schlosses. (Vgl. Abb. S. 3.)

Das Wappen Wilhelm III., im quadrierten Schilde die Wappen von Katzenelnbogen, Diez, Ziegenhain und Nidda mit dem hessischen Löwen im Herzschilde, wird von zwei fahnentragenden, gepanzerten, baarhäuptigen Knappen gehalten. Die obere Seite der stark profilirten, fast quadratischen Umrahmung setzt nach oben im rechten Winkel ab, um Raum für die Büffelhörner des Helmschmuckes zu schaffen. Über dem Wappen, in der Breite des obern Absatzes, erhebt sich ein baldachinartiges Fenster mit reichem Maßwerk, aus dem in halber Figur, lässig auf die Brüstung gelehnt, der Landgraf und seine Gemahlin herausschauen. Vorzüglich sind die Gesichter der beiden sehnigen Wappenhalter charakterisiert, die in lebhafter, kecker Bewegung aus der Umrahmung herauszutreten scheinen. Das lange lockige Haar ist etwas schematisch behandelt.

Der Figur des Landgrafen fehlt leider der Kopf. Doch leistet einigen Ersatz ein späterer hessischer Künstler, Wilhelm Dilich, der für das Porträt Wilhelms III. in seiner hessischen Chronik offenbar die Juppesche Figur zum Vorbild genommen hat. Das runde bartlose Gesicht des Landgrafen ist von einem damals modernen turbanartigen Barett bedeckt, dessen Quaste auf die linke Schulter herabfällt. Die Quaste ist auch auf der Skulptur noch sichtbar.

Das Werk zeigt, namentlich an den Helmdecken, noch Spuren früherer Bemalung. Unten halten Engel ein Spruchband mit folgenden auf die Grundsteinlegung bezugnehmenden Hexametern:

> Anno milleno quadrageno nonaquegeno
> Ast terno Wilhelme, Reni here, Hassie princeps,
> Fers humo sic cautem, qui prior opus habet.
> Tener sub annis titulos dominia scandis.

Unser Wappen hat neuerdings bei einer Reliefdarstellung am Römer zu Frankfurt als Vorbild gedient. Recht lehrreich ist ein Vergleich der in der Erfindung ebenso originellen wie in der Ausführung meisterhaften Arbeit Juppes mit jenem Werke seiner Nachahmer. So sklavisch sind diese verfahren, daß sie sogar die Form der Umrahmung beibehalten haben, obgleich diese nicht durch den Inhalt gefordert wird. Denn der an die Stelle des hessischen gesetzte Frankfurter Schild ist nicht durch einen Helm mit hochragender Helmzier gekrönt, bedarf also nicht der Erweiterung des Rahmens nach oben. Notdürftig und recht unmotiviert hat man dann den leeren Raum durch eine Reliefdarstellung des Römers auszufüllen gesucht.

Die nächste Arbeit Juppes, die auf uns gekommen ist, ist der hölzerne Totenschild des 1500 gestorbenen Landgrafen Wilhelm III. Es folgen die Epitaphe für denselben Landgrafen und die im gleichen Jahre gestorbene erste Gemahlin Wilhelms II., Jolanta von Lothringen, bei denen er im Jahre 1505 die Formen für die in Bronze gegossenen Stücke schnitzte, ferner der Totenschild für Wilhelm II. († 1509), die im Auftrage verschiedener Deutschordensherren mit Holzskulpturen ausgefüllten Altarschreine in der Elisabethkirche (1511—1514), das alabasterne Grabmonument für Wilhelm II. (1516), eine hölzerne Marienstatue für die Kirche in Wehrshausen (1523) und den Portalschmuck am Treppenhause des Rathauses (1524).

Auf eine Würdigung dieser hervorragenden Kunstschöpfungen im einzelnen muß hier verzichtet werden. Nicht für alle ist die Urheberschaft Juppes urkundlich zu erhärten, aber die Stilformen weisen bei sämtlichen Werken trotz der Verschiedenheit in der Technik mit großer Deutlichkeit auf ihn.

In Ludwig Juppe und Johann von der Leyten hat die bildende Kunst des mittelalterlichen Marburg ihren Höhepunkt, zugleich aber auch ihren Endpunkt erreicht. Leider wissen wir über die Persönlichkeit der beiden Künstler, die lange Jahre neben einander und miteinander gewirkt haben, kaum mehr als die bereits angeführten Daten. Auch über ihr gegenseitiges Verhältnis belehren uns fast nur ihre Werke, die sie in engster Wechselbeziehung zeigen. Die Holz- und Steinskulpturen Juppes sind wohl fast ausschließlich durch Johann v. d. Leyten bemalt, von einzelnen ist es uns ausdrücklich bezeugt, und andererseits sahen wir, daß dieser Skizzen entwirft, die nachher als Richtschnur für den Bildhauer dienen.

Am lebendigsten und unmittelbarsten tritt uns das Zusammenwirken der Künstler und wohl auch ihre künstlerische Eigenart an den mehrfach erwähnten Altarschreinen der Elisabetkirche entgegen. Wollen wir beide mit einander vergleichen, so gebührt ohne Zweifel Ludwig Juppe bei weitem der Vorrang. Durch nichts können seine Arbeiten trefflicher charakterisiert werden als durch die Worte Karl Justis (Zeitschr. f. bild. Kunst 20 S. 262): „Dieser Meister hat aus der früheren, idealistischen Zeit das Gefühl für edle Einfalt, gefällige Gruppierung und besonders für Anmut herübergerettet. Aber man hat es darum keineswegs hier mit der etwa in einer abgelegenen Landschaft konservierten Überlieferung einer vergangenen Periode zu tun. Der Stil ist rein naturalistisch; in Wahrheit und Freiheit realistischer Darstellungskraft stehen sie keinem Werke der Zeit nach. Die Köpfe sind nicht nur sehr charakteristisch, sondern individuell; die Motive der Bewegung und Handlung aus feiner Beobachtung der Natur entnommen; Gruppen, wie z. B. die bei der Predigt des Täufers, oder bei dem Tod und den Exequien der Heiligen, sind dem Leben abgesehen. Diese Eigenschaften bekommen nun aber ein milderndes Gegengewicht, das sonst dieser Zeit meist verloren gegangen ist. Ihm verdanken diese Werke

jene Leichtigkeit und Grazie in den gelegentlich sogar schwungvollen Stellungen und Bewegungen, die fließenden Motive im Fall des Gefältels, dessen Stoffe zwar dicker und dessen Linien keine reinen Kurven mehr sind wie im gotischen Stil, aber doch nur in stumpfen Winkeln und rundlichen Schwellungen gebrochen."

Für den geringeren Wert, den dem gegenüber Johann von der Leytens Werke aufweisen, entschädigen, wie Justi sagt, „das in seiner Art einzige Bild hessischen Lebens am Ausgange des Mittelalters, welches sie uns in der naiv realistischen Weise jener Zeit vorführen." Auch lokale Marburger Anklänge finden wir in seinen Bildern. Zweimal ist das Wirtshaus zum Schwan mit einer Bäckerei im Erdgeschoß verewigt. Es lag in der Wettergasse, in derselben Straße, wo sich auch des Künstlers Wohnhaus befand. Zweimal hat auch der Meister sein Wappen, einmal in Verbindung mit dem seiner Frau, angebracht (vgl. oben das Siegel seines Vaters Gerhard).

Johann v. d. Leyten starb im Jahre 1530. Ludwig Juppe überlebte ihn noch sieben Jahre, allerdings ohne daß aus dieser späten Zeit nach 1524 ein Erzeugnis seiner Kunst oder auch nur eine Nachricht über seine künstlerische Tätigkeit auf uns gekommen wäre. Träger seines Namens finden wir noch einige Generationen hindurch als Kunsthandwerker, als Goldschmiede, Glaser und Büchsenschmiede in Marburg ansässig. Friedrich Küch.



Ein Wort über Kunstgeschichten und Abbildungswerke.

Muther hat gelegentlich der Besprechung eines Buches über italienische Kunst einmal gesagt, wir hätten nur gefälschte Kunstgeschichten. Leider ist, wie etwas Nachdenken und Nachforschen über diesen Punkt lehrt, nur zuviel Wahres an diesem Wort. Das läßt sich nicht nur aus der verhältnismäßigen Jugend der Kunstgeschichte als Wissenschaft erklären.

Die führenden, bedeutenden Kunstgelehrten haben es nur allzulange verschmäht, zusammenfassende, dem gebildeten Laien verständliche, lesbare Darstellungen zu schreiben. So war jahrzehntelang der seichte Schwätzer Lübke der einzige und Hauptvermittler zwischen der Wissenschaft und dem großen Publikum, zum großen und berechtigten Ärger der Künstler. Heute gilt Springers Handbuch für die „beste" Kunstgeschichte. Gewiß war Springer eine viel bedeutendere und selbständigere Persönlichkeit als Lübke. Seine großen Verdienste um die Fachwissenschaft im engern Sinne sind unbestreitbar. Aber der Mann, eine allgemeine Kunstgeschichte für den gebildeten Laien zu schreiben, war er nicht. Der Kulturhistoriker und Historiker war in ihm sehr viel stärker und methodisch geschulter, als der Ästhetiker und der Künstler. Seine mangelhafte Begabung und Schulung nach dieser Richtung hin verhinderte ihn, das erstrebte Ziel der Objektivität wirklich zu erreichen. Wirklich objektiv war er nur in der rein historischen Statistik im einzelnen. Im großen schon nicht. Der kleine Raum, der z. B. in der Ökonomie des ganzen Buches dem XVII. Jahrhundert eingeräumt wird im Verhältnis zu dem großen der Renaissance in Italien gewährten, entspricht nicht der tatsächlichen Bedeutung beider Perioden. Schon diese Raumverteilung erweckt in dem Laien eine falsche Vorstellung von der historischen und künstlerischen Bedeutung der Perioden. Dasselbe ist der Fall bei der Wertung und Würdigung der deutschen Spätgotik und der sogenannten deutschen „Renaissance". Die Wertung und Würdigung ist überhaupt die schwache Seite des Springerschen Handbuches, so sehr, daß seine vielen Vorzüge dadurch fast aufgehoben werden. Dann schrieb Springer immer einen schlechten Stil und ein noch schlechteres Deutsch. Mit Genuß lesen kann man das Buch nicht. — Philippi hat seit einigen Jahren in seinen „Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen" nicht ohne Glück versucht, lesbarer und besser zu schreiben. Aber auch er bleibt noch zu sehr in der kulturhistorischen Methode befangen.



O. U.

Die sonstigen allgemeinen Kunstgeschichten sind entweder ganz unwissenschaftliche Kompilationen, oder sie leiden, wie die von Knackfuß-Zimmermann-Gensel, unter der Uneinheitlichkeit der Auffassung und des Stiles mehrerer Verfasser. Auch der sonst sehr brauchbare, auf Veranlassung der kgl. preußischen Unterrichtsverwaltung verfaßte rein statistische „Grundriß der Kunstgeschichte" von Goeler von Ravensburg operiert in den sehr wichtigen Charakteristiken so dilettantisch mit Begriffen wie „schön", „häßlich", „dramatisch", „poetisch", daß man nur wünschen kann, sie möchten ganz fehlen. Die vom Standpunkt konfessioneller Beschränktheit geschriebenen protestantischen und ultramontanen Kunstgeschichten gar haben auf die Bezeichnung Wissenschaft überhaupt keinen Anspruch. Namentlich die ultramontanen, wie die von Frantz oder Kuhn, müssen sogar direkt als systematische Fälschungen der wissenschaftlich erkannten Wahrheit bezeichnet werden. Gurlitts „Geschichte der Kunst" ist durch den Reichtum an Gedanken und neuen Gesichtspunkten für den Fachmann interessant und anregend, sie bedeutet in der Auffassung und Charakteristik mancher in der Zeit des „Renaissancismus" u. a. auch von einem Burckhardt nicht verstandener und gewürdigter Künstler einen Fortschritt — das schwierige Problem der richtigen Verbindung der kulturhistorischen und kunstkritischen Methode scheint mir aber auch von Gurlitt noch nicht gelöst zu sein; auch sein Stil ist für mein Gefühl nicht angenehm zu lesen.

Es gibt in summa keine Kunstgeschichte, die man mit gutem Gewissen empfehlen könnte.

Nun sind ja viele mit Recht der Ansicht, daß man durch eine Kunstgeschichte, auch die beste, überhaupt nicht den Zugang zum Reiche der Kunst finden könne. In der Tat ist das Studium der Denkmäler hierfür viel geeigneter, der Besuch von Museen und namentlich auch von modernen Ausstellungen. Freilich ist für den Anfang, bis der Laie ein wirkliches und persönliches Verhältnis zur bildenden Kunst gewonnen hat, eine kundige Leitung und Einführung durchaus notwendig; sonst ist das Herumstehen in Museen absolut unfruchtbar, zumal die Kataloge und „Führer", die man den Leuten in die Hände gibt, absolut ungeeignet sind. Führungen durch Fachleute u. dergl. finden ja wohl in einzelnen Städten statt, aber noch lange nicht genug. Nun enthalten aber die deutschen Museen alle zusammengenommen doch nur einen kleinen Bruchteil der überhaupt vorhandenen Kunstschätze von Bedeutung.

Da treten die Abbildungswerke in ihr Recht. Wie steht es damit? Schlimm, noch weit schlimmer als mit den Kunstgeschichten. Die Reproduktionstechniken haben zwar in den letzten 20 Jahren einen Aufschwung genommen und besonders in Deutschland eine Leistungsfähigkeit erreicht, an die man vor 30 Jahren noch nicht entfernt gedacht hat. An Abbildungswerken fehlt es der Zahl nach wahrlich auch nicht, man ist auch von mehreren Seiten in sehr erfreulicher Weise bestrebt, billige gute Reproduktionen zu schaffen. Nur in einem sehr wichtigen Punkt taugen fast alle diese Unternehmungen nichts: in der Auswahl. Fast alle sind Händler-,

Geschäftsunternehmungen, die nur auf den schlechten Geschmack eines künstlerisch unerzogenen Publikums Rücksicht nehmen, dem dieselben „Berühmtheiten" immer wieder vorgesetzt werden. So besteht ein greller Kontrast zwischen der technischen Vorzüglichkeit und der unwissenschaftlichen Auswahl auch der besten dieser Werke. Gut und einwandfrei ist in dieser Beziehung nur das von Fachleuten geleitete Spemannsche „Museum". Dies gibt aber keine Einzelblätter ab. Der ebenfalls von Fachleuten herausgegebene „Klassische Bilderschatz" genügt technisch nur sehr geringen Ansprüchen, er umfaßt, außerdem wie der „Skulpturenschatz", nicht das XIX. Jahrhundert. Ein besonders auffallendes Beispiel der schlechten Auswahl sind dagegen die Bongschen „Meisterwerke der Malerei". Als vor etwa einem Jahre der Prospekt und die ersten Blätter erschienen, hoffte man endlich die namentlich auch von wissenschaftlichen Instituten bitter empfundene Lücke ausgefüllt zu sehen. Die technische Qualität dieser Kupferdrucke ist ja in der Tat vorzüglich, der Preis dafür ein mäßiger. Dazu versprach der Prospekt des Verlegers „das Beste aus der Kunst vergangener Jahrhunderte", und das von Bode unterzeichnete Vorwort bekräftigte das Versprechen, die Auswahl sei eine sehr sorgfältige; neben den „Hauptwerken der großen Meister" wurden in sehr dankenswerter Weise auch Meisterwerke aus Privatbesitz angekündigt. Wer weiß, welche Schätze die englischen Privatsammlungen enthalten, auf die besonders verwiesen wurde, sah also mit besonders frohen Hoffnungen in die Zukunft. Aber von Lieferung zu Lieferung steigerte sich die Enttäuschung. Immer mehr stellte sich heraus, daß nicht der Geist Bodes, sondern der Geschäftsgeist des Herrn Bong, Herausgebers der berüchtigten „Modernen Kunst", über dem Werke schwebte. Unter den 72 „Meisterwerken der Malerei" ist nichts von dem größten deutschen Maler Grünewald, nichts von v. Eyck, ein Velazquez, ein Lionardo, ein Vermeer v. Delft, ein Bellini und zwar ein früher, wenig charakteristischer, ein Giorgione und zwar das Concert des Louvre, das von guten Kennern mit guten Gründen Sebastiano del Piombo gegeben wird! Man kann und muß bei einem Werke, das sich „Meisterwerke der Malerei" nennt, doch erwarten, daß zunächst die der malerischen Qualität nach bedeutendsten Werke der Meister ersten Ranges geboten werden. Statt dessen finden wir außer dem eben Angeführten neben 3 Tizian, 2 Raphael, 2 Murillo und 2 Correggio von Meistern zweiten, dritten und geringeren Ranges 4 v. Dyck, 3 Reynolds, 3 Romney, ja Künstler wie Annibale Carracci, Gossaert, Greuze, Lancret und Maes und natürlich die Vigée Lebrun. Dieser „süße" Liebling des Publikums darf ja auch nicht fehlen! Dabei sind zum Teil unter den paar Blättern der wirklichen Meister ersten Ranges nicht einmal die Sachen, die man in erster Linie erwarten muß, ebenso unter den Blättern aus Privatbesitz. Eine derartige Auswahl gibt ein durchaus falsches Bild von dem tatsächlichen Besitzstand an Hauptwerken der größten Maler. Ein zweiter, zunächst nicht vorgesehener, jetzt erscheinender Band erweckt wenig Hoffnung auf eine Verbesserung. Es werden jetzt nur noch „bekannte" Meisterwerke aus den „berühmtesten" öffentlichen Galerien in Aussicht gestellt. Überhaupt kann eine Publikation von Meisterwerken der Malerei, die sich auf Galerien beschränkt, immer nur ein ganz einseitiges Zerrbild geben.

Noch schlimmer ist die Fälschung durch einseitige und unsachliche Auswahl bei einer anderen Publikation. Hier ist die Wirkung um so verderblicher, als das Unternehmen sich an das breiteste Publikum wendet. Ich meine den Kunstwart. Seine erfolgreichen Bemühungen um die künstlerische Erziehung, um die Hebung der ästhetischen Kultur sind gewiß sehr verdienstlich und anerkennenswert. Um so mehr muß man sich, da hier gar keine Geschäftsinteressen mitsprechen, über die getroffene Auswahl wundern. Weder unter den 138 „Meisterbildern fürs deutsche Haus", noch unter den Vorzugs- und Liebhaberdrucken ist der größte deutsche Maler, Grünewald, der Meister des Isenheimer Altars, vertreten. Der Herausgeber des Kunstwarts scheint diesen gar nicht zu kennen; da er nicht Kunstgelehrter, sondern Literat ist, liegt das wohl an einem bedauerlichen Mangel an Fühlung mit der kunstwissenschaftlichen Forschung. Wenn diese Grünewald auch lange vernachlässigt hat: wer sich jemals mit ihm beschäftigte, ist von seiner eminenten künstlerischen wie historischen Bedeutung durchdrungen, und Künstler, wie Böcklin und noch neuerdings Thoma haben seinem Genius Verehrung gezollt. So steht zu hoffen, daß Michel, der ewig charakterlose, nicht mehr lange vom Auslande Verständnis und Wertschätzung dieses urdeutschen Malergenies wird lernen müssen. Auch sonst ist die Auswahl in den Kunstwartpublikationen verwunderlich genug. Unter den „Meisterbildern fürs deutsche Haus" sind die rein deutschen Meister der Blütezeit, namentlich des XV. Jahrhunderts, nur kümmerlich vertreten. Manches in Kirchen und kleinen Galerien versteckte Hauptwerk könnte durch den Kunstwart endlich der großen Masse bekannt gemacht werden. Deutschland genießt noch immer den traurigen Ruhm, das einzige Land zu sein, in dem die nationale Kunst auch den Gebildeten viel weniger bekannt ist, als die land- und volksfremde griechische oder italienische. Unter den jüngsten „Meisterbildern" findet man die Engelsknaben aus der Sixtinischen Madonna und den Kopf des Stiers von Potter! Sollen wir wirklich wieder in die barbarische Gewohnheit der Fragmente zurückfallen? Noch gibt es ja leider Leute genug, die nur die „Köpfe" oder „Gesichter" für „schön" und ausschlaggebend für die künstlerische Qualität halten. Wie darf der Kunstwart, wenn auch unbeabsichtigt, diesem Geschmack entgegenkommen? Unter den 16 Künstler-Mappen sind 7 allein Schwind gewidmet. Das entspricht weder dessen historischer noch künstlerischer Bedeutung. Welches Verdienst könnte sich der Kunstwart erwerben durch eine Grünewald-Mappe, durch eine weitere mit den besten Handzeichnungen Dürers, damit das deutsche Publikum endlich den wirklich großen Dürer kennen lernte und nicht nur den Bildermaler unter fremden Einflüssen! An dem Dresdner Kruzifixus z. B., der unter den Vorzugsdrucken ist, kann man nur mit Bedauern sehen, wieweit sich Dürer künstlerisch an eine fremde Kunst verlieren konnte. Wie wäre es weiter mit einer Mappe „Hauptblätter deutscher Graphik"?

Und welcher Verleger und sachkundige Herausgeber tun sich endlich zusammen, um die Lücken zu füllen, welche all die anderen Publikationen immer wieder lassen? Schenken uns auch endlich das von Gelehrten wie Liebhabern dringend gewünschte Werk mit guten Abbildungen der systematisch ausgewählten Hauptwerke der europäischen Kunst des XIX. Jahrhunderts? Einen gewissen Ersatz für die alte Kunst bieten ja die von der Deutschen Verlagsanstalt herausgegebenen „Klassiker der Kunst", die das ganze Oeuvre reproduzieren. Format und Technik genügen aber nur bescheidenen Ansprüchen, und die Wahl der Herausgeber war z. T., so bei Rubens und besonders bei Dürer, keine glückliche.

Da man in einem Kalender wohl einen Neujahrswunsch äußern darf, so sei es der, daß uns das neue Jahr eine wirklich gute Kunstgeschichte schenken und wenigstens einen der Abbildungswünsche erfüllen möge.

Franz Bock.



Fritzlar.

Wir lieben oft diejenigen Kunstwerke am meisten, die unausgeführt, skizzenhaft sind. Auch Ruinen und Fragmente, deren Zerstörung nicht gar zu weit vorgeschritten ist, wecken unser ästhetisches Wohlgefallen. Weil alle diese Kunstwerke unserer Phantasie Spielraum zur Ergänzung lassen. Moderne Restaurationen mögen wir ebenso wie Klassiker-Illustrationen, abgesehen von anderen Gründen, schon darum nicht, weil unsere Phantasie dabei unterbunden wird. Eine Stadt, die ihr vorzeitliches Gepräge gut bewahrt hat, heimelt uns aus demselben psychologischen Grunde an. Wohl hat der Strom der Zeit die schärfsten Linien verwischt und die Kinder unserer Tage mit ihrem Aussehen und Gehaben stehen wie ein Schleier vor den alten Dingen. Um so mehr kann unsere Phantasie spielen, die alte Zeit wieder herzustellen.

Eine solche Stadt ist Fritzlar. Amöneburg war die erste Gründung des Bonifatius in Hessen. Fritzlar die zweite. Am Rande der Hochfläche, die zum Edderflusse abfällt, gründete der deutsche Apostel ein Benediktinerkloster, nachdem er die Donar-Eiche bei dem benachbarten Geismar gefällt hatte. Als ersten Abt setzte er den heiligen Wigbert ein. Unter Wigberts Führung wuchs der heilige Sturmius auf, der später von hier aus die Abtei Fulda begründete. Kloster und Klosterschule entwickelten sich zu hoher Blüte, die auch die erste Saecularisation, die Umwandlung in ein Chorherrenstift, überdauerte. Diesem gehörte um 1200 Herbort von Fritzlar an, ein „gelarter Schulere", der auf Aufforderung des Landgrafen Hermann von Thüringen, des Beschützers der Minnesänger, ein „Liet von Troye" (Troja) schrieb, von 18458 Versen. Der Anfang heißt:

„Swer siner Kunst meister ist
Der hat gewalt an siner List
Der kann si bekeren,
Minren und meeren
Witen und engen,
Kyrtzen und lengen,
Des ist der tichtere
Wiß und gewere."

Und das Ende:

„Ir hat diz Getìcht wol gehort,
Ez tichte von Fritzlar Herbort,
Ein gelarter Schulere.
Ez en ist nicht achtbere
Daz er icht dichten kann
Doch so nimet er sis an
Mit andern tichtern
Der schar will er meren.
Er gert anders Lobes nit
Alsus endet sich diz Liet."

Aber auch in politischer Beziehung war Fritzlar ein bedeutender Platz. Es wurde der Sitz des Hessisch-Conradinischen Grafengeschlechtes. Aus ihm ward Conrad der jüngere Herzog der Franken und bestieg nach dem Aussterben der deutschen Karolinger 911 den Königsthron. Er war es, der auf dem Totenbette 918 seinen Bruder Eberhard überredete, dem Sachsenherzog Heinrich die Reichskleinodien zu überbringen und die Wahl der Franken auf ihn zu lenken. In Fritzlar wurde dann Heinrich I., der Vogeler, zum Könige ausgerufen. — Otto I. hatte eine Königsvilla dort. Heinrich dem IV. war die Stadt ein wichtiger Stützpunkt in den Sachsenkriegen. — In der Folge wurden die äußeren Geschicke der Stadt durch die ewigen Fehden zwischen dem Erzbistume Mainz, in dessen Besitz sie gekommen war, und den Fürsten von Hessen bestimmt. — Im dreißigjährigen und im siebenjährigen Kriege hatte Fritzlar viel zu leiden. 1803 verlor es durch den Reichsdeputationshauptschluß die Quelle seiner Bedeutung: Das Chorherrenstift wurde aufgehoben. Heute ist es eine stille Landstadt.

Aufnahme von Dr. Ludwig Bickell.

Das hervorragendste Denkmal der Stadt ist die Stiftskirche St. Petri (s. Abbildung). Dadurch, daß die Bautätigkeit vieler Jahrhunderte sich an ihr verewigt hat, und daß sie im wesentlichen von der Hand stilwütiger Restauratoren des 19. Jahrhunderts verschont geblieben ist, gibt die Kirche ein wundervoll malerisches Gesamtbild. Ältester Teil und Rest eines 1078 von den Sachsen zerstörten Baues ist die Apsis des nördlichen Choranbaues unter dem 1560 entstandenen originellen Fachwerkgeschoß. Der Bau, wie er heute im großen und ganzen steht, ist das Produkt des Umbaues einer zwischen 1079 und 1118 in sächsischen Formen errichteten Basilika, der nach 1171 vor sich ging. Er brachte die Einwölbung des Mittelschiffes. Bis ins 13. Jahrhundert hin dauerte der Bau des reichen, in Wormser Formen ausgeführten Chorbaues. Die prächtige West-Vorhalle im Übergangsstil ist, wie Stephan Beissel 1895 in den „Stimmen aus Maria Laach" bewiesen hat, erst um 1250 errichtet worden. Der Gotik entstammen die hellen beiden südlichen Seitenschiffe, der Kreuzgang und die zierliche im Norden angebaute Bonifatiuskapelle. Barock und Louis XVI., Zopf nannten das die bösen Stilpuristen des XIX. Jahrhunderts, haben sich im Äußeren durch einen Vorbau der Nordseite und im Inneren durch zahlreiche Altäre und speziell der Louis XVI.-Stil durch zwei wundervolle Türen im Chor verewigt.

Um die alte Stiftskirche lagen die Wohnhäuser, die Kurien der Stiftsherren, deren eine die gotische „Kuria in der

Fischegassen" sich besonders charakteristisch erhalten hat. Wer Kapitular werden wollte, mußte ein Jahr in Bologna oder Paris studiert haben; alle unadligen mußten magister sein; so läßt sich denken, daß ein feingeistiges Leben in den Kurien herrschte. Sie im Geiste mit ihren alten Bewohnern zu bevölkern, helfen uns die Bilder auf manchem Grabstein in Kreuzgang und Krypta der Stiftskirche. Wie sehr Kunst ihr Leben durchdrang, beweist die schöne Form, die alles, was sie umgab, adelte, Kirche, Wohnhaus, Gerät. Der Kirchenschatz enthält Stücke von wunderbarer Schönheit: Romanische, gotische, Renaissance und Barock; Gewänder, Kelche, Monstranzen, Reliquiare, Ciborien, Tragaltäre. Das Stift mit seinem bedeutenden Verwaltungskörper bildete eine aristokratisch abgeschlossene Welt für sich; es lag in stetem Kampfe um seine Privilegien mit der Stadt.

Hier traten als vermittelndes Element Bettelmönche, Franziskaner ein. Selbst freiwillig bettelarm gründeten sie 1237 im Stadtteil der Ärmeren, deren Seelsorge ihnen ja besonders am Herzen lag, Kirche und Kloster, oben auf und an der Stadtmauer. Eine helle Predigtkirche von schlanken, schönen Verhältnissen. Ihr alter Totenhof ist heut ein Garten, der die hohe Kirche in grünen Blätterschmuck hüllt. Im Osten war sie mit der Stadtbefestigung in Verbindung gesetzt. 1377, berichtet eine Urkunde, erlaubten die Minoriten der Stadt, auf ihrem Chore ein Wächterhaus zu erbauen und einen Aufgang dazu an der Giebelwand der Sakristei anzulegen.

Um das bunte Bild der geistlichen Korporationen zu vervollständigen, gab es noch eine Deutschordenscommende und ein Augustinernonnenkloster in Fritzlar. An die Stelle der letzteren traten Ursulinerinnen, die im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts den Barockbau errichteten, dessen breite Masse das Bild der Neustadt am Abhange des Berges beherrscht.

Einer starken Befestigung bedurfte Fritzlar als kurmainzisches Bollwerk gegen Hessen. Noch ist genug von Türmen und Mauern übrig, um dem mittelalterlichen Stadtbild den charakteristischen festgeschlossenen Rahmen zu geben. Dem Trutze gegen den Feind gibt der große graue Turm besonders monumentalen Ausdruck. Er war auch Signalstation für die auf den umliegenden Höhen und im Tale verteilten Warttürme, die das Anrücken des Feindes zu melden und als Zuflucht für die auf dem Felde arbeitenden Stadtbewohner zu dienen hatten. Hinter der Mauer läuft der Rundengang, von den Türmen führen radiale Straßen nach dem Stadtherzen, dem Markte. So konnte jeder angegriffene Teil leicht mit Kriegsmannen beschickt werden. Im Schutze dieser Befestigung eng zusammengedrängt, spielte sich das künstlerisch so unendlich reiche mittelalterliche Leben ab: Fast jeder Bürger bewohnte sein eigen Haus, an dessen Einrichtung und Ausstattung Generationen arbeiteten. Bunte Fachwerkhäuser mit reichem Schnitzschmuck — am Markt ein besonders hübsches, mit keckem Türmchen — stattliche Steinhäuser mit wuchtigen Staffelgiebeln. Wohl waren die Räume des einzelnen Bürgers beschränkt, aber für die bürgerlichen Feste gab es ein gewaltig großes Fachwerkhaus, das um 1585 errichtete Hochzeitshaus. Seine reiche Ausstattung — jeder, der dort gefeiert hatte, Hochzeitspaare, Taufeltern usw. mußte ein Stück stiften — ist leider verschwunden. Wie anheimelnd erscheint das alles dem modernen Menschen, dem Gast seiner Mietsetage.

Christian Rauch.



Bilderschmuck einer Urkunde des Klosters Naumburg

in der Wetterau.

Das hier und da auftretende Bestreben, besonders wichtige Urkunden künstlerisch zu verzieren, ist bei einem Dokumente des Klosters Naumburg bei Windecken vom Jahre 1514 in eigenartiger Weise zum Ausdruck gekommen. Dort wird von den sieben geschworenen Landscheidern des Dorfes Kaichen, dem Untergreben an der Spitze, bescheinigt, daß sie die in der Gemarkung ihres Dorfes gelegenen Besitzungen des Klosters gemessen und mit Grenzsteinen versehen hätten. Die Grenzen werden dann ausführlich beschrieben. Wie es scheint, hat nun nicht allein die Wichtigkeit des Urkundeninhalts, sondern gleichzeitig auch die reine Freude an der bildlichen Darstellung einen wohl unter den Mönchen des Klosters selbst zu suchenden Künstler dazu veranlaßt, die trockene, geschäftsmäßige Darstellung des in der Urkunde geschilderten Vorgangs durch künstlerischen Schmuck zu beleben.

Die äußere Form der Urkunde hat die Neigung des Künstlers besonders begünstigt. Vierzehn Pergamentblätter in Großoktavformat sind vermittelst zweier Holzdeckel mit Lederüberzug und Messingschließe zu einem Buche vereinigt. In den unteren Rand sämmtlicher Pergamentblätter ist ein Loch geschnitten, durch welches die Schnur des nicht mehr vorhandenen Siegels ging. Vor und hinter den Pergamentblättern der eigentlichen Urkunde sind nun aber einige Papierblätter eingebunden, auf denen der Künstler in Wasserfarben so ziemlich alles darstellbare aus dem Inhalte der Urkunde dargestellt hat.

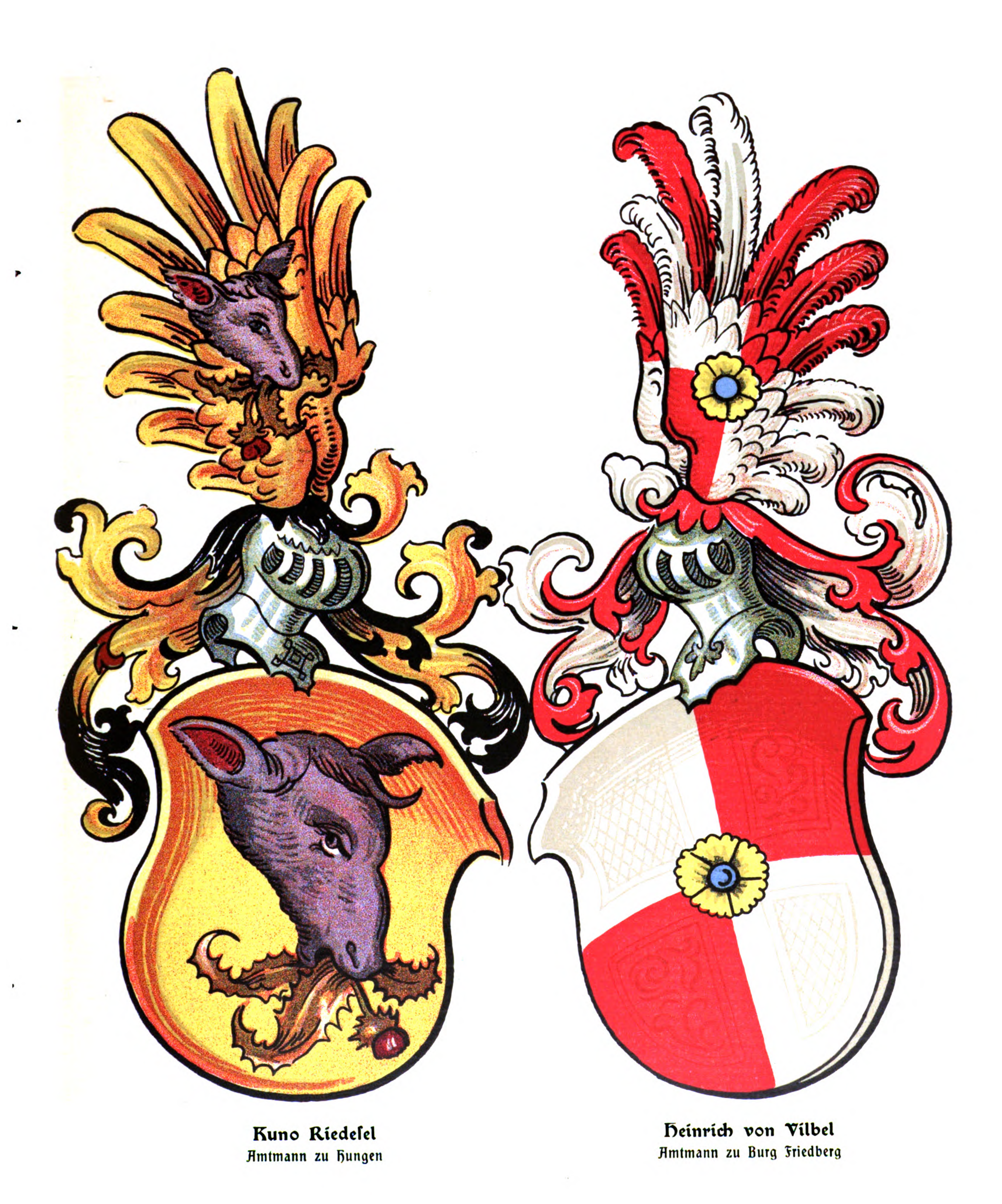
Auf die Inhaber der Urkunde bezieht sich das erste zweiseitige Bild. Links oben steht eine Abbildung der Klosterkirche. Vor einem Kruzifixe knieen der Propst, Johann v. Dietesheim, mit seinem Wappen zur Seite, der Prior und sieben Mönche. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht der den Teufel austreibende h. Cyriacus, der Schutzpatron des Klosters. Die Aussteller der Urkunde, die sieben Landscheider von Kaichen, mit zwei Meßstangen und den zur Setzung der Grenzsteine nötigen Gerätschaften erblicken wir sodann auf der nächsten Seite. Über den Hügeln des Hintergrundes kommen die Kirche und Gebäude des Dorfes Kaichen zum Vorschein.

Die Urkunde war besiegelt durch „Burggraf und Baumeister" der Reichsburg Friedberg. Auch diese Tatsache hat in einem reichen Bilderschmucke am Ende des Bandes Ausdruck gefunden. Zunächst steht noch auf dem leeren Raume der letzten Pergamentseite eine Abbildung der Burg Friedberg, dann nimmt eine Seite der angebundenen Papierblätter das Wappen der Burg ein, im goldenen Felde ein doppelköpfiger schwarzer Adler mit weiß-schwarz gespaltenem Herzschilde; Wappenhalter ist ein prächtig gezeichneter h. Georg mit dem Drachen unter den Füßen und der Lanze in der Rechten. Darauf folgt auf einer Seite das Wappen des Burggrafen Eberhard Weise v. Fauerbach in Vorderansicht und — je zwei auf einer Seite — die Wappen von zwölf Burgmannen, unter jedem einzelnen die Namen auf Spruchbändern.

Die Art des Künstlers, der namentlich das Heraldische in freier und sicherer Technik beherrscht, möge die beifolgende Wiedergabe einer Seite mit den Wappen des Amtmanns zu Hungen Kuno Riedesel und des Amtmanns zu Burg Friedberg Heinrich v. Vilbel veranschaulichen.

Friedrich Küch.



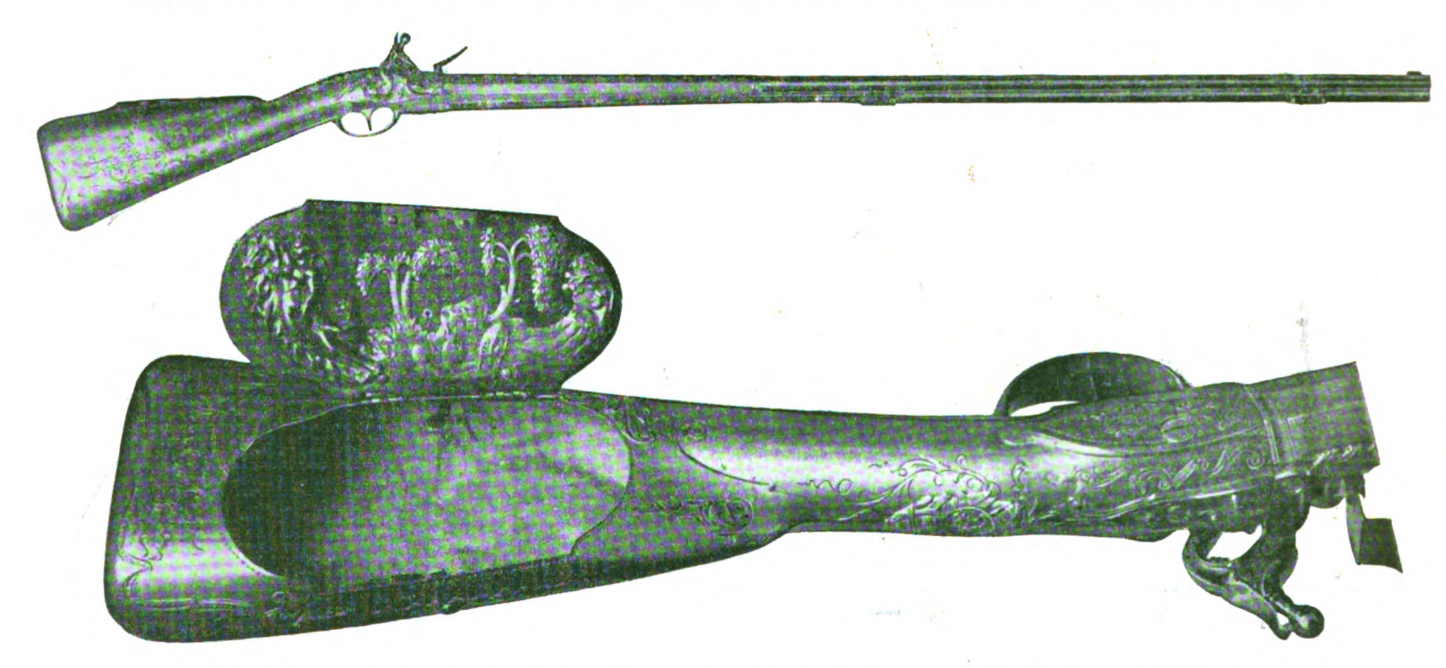


Kuno Riedesel
Amtmann zu Hungen

Heinrich von Vilbel
Amtmann zu Burg Friedberg

Hessische Arbeiten in der Kgl. Gewehrgalerie zu Dresden.

Wenn man nach dem Anteil Hessens an der Entwicklung der Handfeuerwaffen seit dem dreißigjährigen Kriege fragt, wird man stets in erster Linie auf die unter dem Namen „Hessen-Casseler-Müllerbüchsen" bekannte Gruppe von Gewehren hinweisen, die im 18. Jahrhundert den Ruhm hessischer Kunstfertigkeit weithin in Deutschland verbreitete. Diese, durch die Präzision ihrer Bauart, reinen Zug, feines, weiches, gut poliertes Eisen und dadurch bedingte hohe Treffsicherheit ausgezeichneten Pürschbüchsen gehen, wie neuere Forschungen bewiesen haben, auf einen Meister Jost Lagemann in dem Flecken Vollmarshausen bei Cassel zurück, und führen ihren Namen nach dem Beruf ihres Verfertigers, der dem ehrsamen Müllergewerbe angehörte. Der Sohn dieses Meisters, Hans Jakob Lagemann, widmete sich ausschließlich der Büchsenmacherei; seine oft mit der Marke H und dem Männchen



mit dem Kleeblatt gezeichneten Arbeiten gelangten in den Besitz der Fürsten des Landes, und bald durften die „Müllerbüchsen" in keiner vornehmen Büchsenkammer mehr fehlen. Den Originalen folgten bald Nachahmungen, die vor allem die charakteristische Form des Laufes mit 7 oder 8 Rosenzügen und der Perlkante aufnahmen. In den bekannten Werkstätten, zu Gotha, Weißenfels, Sondershausen, Ruhla, Dresden u. a. wurden solche Gewehre hergestellt, die als „Büchsen auf Müller Art", „Hessen-Cassler-Büchsen", dann auch „Cassler Flinten" u. a. in den Inventaren geführt wurden. Besonders am sächsischen Hofe war es Sitte, dem Fürsten, dessen Vorliebe für die Jagd bekannt war, Exemplare der berühmten Casseler Werkstatt zu schenken. Um die besten der echten Stücke, die bei den Jagden wohl den vornehmsten Gästen überlassen wurden, leicht kenntlich zu machen, legte man in den Schaft auf der Dünnung ein beinernes M ein, das auch bei den später neugeschäfteten wiederkehrte. Die 66 echten Hessen-Casseler-Müllerbüchsen, die, neben zahlreichen Nachahmungen, die Dresdner Gewehrgalerie seit 1758 besitzt, stellen die größte vorhandene Sammlung dieser kostbaren Schußwaffen dar.*)

Neben den Müllerbüchsen spielen die Erzeugnisse Hessischer Meister in Dresden nur eine bescheidene Rolle. Von dem „Heinrich Giersen in Darmstadt, so 12 Jahre bei dem alten Meister Müller gearbeitet hat" (Inventar von 1748) ist kein Werk mehr aufzufinden. F. J. Bosler aus Zella in Thüringen, dessen Flinte (Führer No. 1851) sich durch eine merkwürdige Schloßkonstruktion auszeichnet, ist nur bedingt zu Hessen zu rechnen. Pauli und Pistor, sowie „Moritz in Cassel" werden in den Inventaren öfters erwähnt, ohne daß des letzteren Identität mit dem Meister der Büchse No. 830 nachzuweisen wäre. Eine mit „Müller Kassel" bezeichnete Radschloßbüchse (No. 495) darf nicht mit der Gruppe der Müllerbüchsen zusammengebracht werden. Es ist eine wuchtige Arbeit, mit deutscher Schäftung, dreifach eingewölbtem Bügel, graviertem Schloßblech und Hahn, achteckigem, sehr dickem Lauf mit 7 Zügen, Spitzröhrchen und Nasenbein aus schwarzem Horn. Dagegen kann die Familie Nehler (Nähler) sich wenigstens verwandtschaftlicher Beziehungen zu der Lagemannschen rühmen, denn ihr erster, aus Anhalt-Dessau stammender Vertreter heiratete die Witwe des Hofbüchsenmachers Jakob Lagemann, 1722, und setzte dessen Beruf wie den des Müllerahnes fort. Neben Nachahmungen des echten Müllerbüchsentypus fertigte er auch Flinten, und die unter No. 1605 und 1606 aufbewahrten Hirschflinten, an denen das, durch ein durchbrochenes Band am Lauf befestigte Flugvisier auffällt, können in ihrer Art als vortreffliche Arbeiten gelten.

Waren die Werte der Müllerbüchsen ausschließlich praktischer Art, so fügt sich die Arbeit des Gießner Meisters P. Wittemann, eine Pürschflinte, die als eine willkommene Ergänzung der hessischen Gruppe 1903 in die Gewehrgalerie gelangte, allein durch ihre äußere Erscheinung würdig dem kostbaren Hausrat ein, mit dem die Prachtliebe der Fürsten des 18. Jahrhunderts sich zu umgeben pflegte. Der Schaft dieser halbgeschäfteten Flinte besteht nämlich aus vergoldetem Messing und ist reich mit Gravierungen geschmückt. Bevor wir uns jedoch dem künstlerischen Teil des Stückes zuwenden, gilt es den technischen etwas näher ins Auge zu fassen. Das Schloß gehört zu den Typus des sogen. „Lückerschlosses", wie es M. Thierbach in seiner vortrefflichen geschichtl. Entwickelung der Handfeuerwaffen S. 73 beschrieben hat. In der Gewehrgalerie wird er durch sechs Stücke, die aus je einer Flinte und zwei Pistolen bestehenden Garnituren No. 1563 und 1565

*) Siehe den Aufsatz von E. Haenel in den „Beiträgen zur Geschichte der Handfeuerwaffen, Festschrift für M. Thierbach", Dresden 1905.

vertreten. Lück oder Luyck ist der in den Rechnungen des Dresdner Hauptzeughauses aus dem 18. Jahrhundert häufig vorkommende Name für Lüttich. Das Schloß unseres Stückes entspricht dem von No. 1563 fast vollkommen. Schloß- und Abzugsblech bilden mit dem Lauf ein Ganzes*), die Schwanzschraube hat rückwärts einen Einstrich zum Einsetzen des Schraubenziehers und weder Kreuz noch Schweifteil. Hahn und Batteriefeder liegen außen am Schloßblech; die Nuß ist an einer langen Welle befestigt, die quer durch das ganze Schloß geht. Die Studel greift mit einem Zapfen in die hintere Wand des Laufes ein. Stange und Abzugsfeder bilden jedoch nicht, wie an dem von Thierbach beschriebenen Stück, einen Teil, sondern, wie bei der Flinte, deren zwei. Die sehr kräftige, zweiteilige Schlagfeder, die, wie die Stangenfeder, hinter der Nuß liegt, ist auf dem Abzugsbleche eingehangen. Der zu einem Drittel achtkantige Lauf ist mit dem Kolbengehäuse durch ein in Blattform endigendes Band verbunden, neben dem sich die Blätter des Flugvisiers erheben. Der messingene Bügel ist mit dem unteren Spitzröhrchen zusammengeschmiedet. Die Ladstockröhrchen des aus Buchsbaum gefertigten Ladestocks sind gleichfalls aus Messing und an den Lauf gelötet. Im Backen des Kolbens öffnet sich durch Federdruck eine Klappe aus Nußbaumholz: der mit blauer Seide gefütterte Kolben ist vollständig hohl, so daß man von der Öffnung aus schon die Schlagfeder fühlen kann.

Ohne Zweifel verbürgte eine solche Konstruktion eine große Dauerhaftigkeit des Gewehres; die Reduktion des Mechanismus auf, im wesentlichen zwei Teile, die Ausschaltung des Holzes machte das Ganze wesentlich solider. Freilich verhinderte die Kostbarkeit des Materiales eine größere Verbreitung dieser Art Pürschflinte. Eine Parallele bietet in der Gewehrgalerie annähernd nur eine Garnitur, Flinte und zwei Paar Pistolen, bei der die Schäfte vollständig aus blankem Eisen sind. Es sind Arbeiten des Mannheimer Meisters Cloeter, die als ein Geschenk des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658—1716) an den sächsischen Hof kamen.

Die Eleganz der Waffe wird durch die künstlerische Dekoration im einzelnen noch gehoben. Der blanke Lauf zeigt an seinem unteren Ende ein flachgeschnittenes Relief, einen Hirsch und einen Hund auf gepunztem Grund, in einem verschnörkelten Rahmen, leicht vergoldet. Hahn, Visierbahn und Schloßblech sind mit Gravierungen geschmückt, die zum Teil Jagdembleme darstellen. In noch reicherem Stile ist die Dekoration des Kolbens selbst gehalten. Auf der Dünnung sitzt ein silbernes Schild, das den gekrönten Namenszug L.L.**) trägt. Durch die rokokoartig geschlungenen Ranken der rechten Seite zieht der Wagen der Diana, von einem hornblasenden Putto gezogen, während ein zweiter mit einem Eberkopf folgt. In die Backenklappe ist, aus Silber und teilweise vergoldet, das große hessische Wappen eingelegt. Das Innere der Klappe trägt als Einlage ein in Messing getriebenes, vergoldetes Relief. Eine nackte Nymphe ruht schlafend links auf dem Felsen, neben ihr kniet ein Putto und deutet mit drastischer Geste auf sie hin, während rechts ein Faunskopf durchs Gebüsch lugt. Dazwischen spielen zwei Häschen und ein Reh auf der Wiese. Die Szene ist in ihrer Pikanterie flott und anmutig gegeben.

Die Flinte ruht in einem Etui aus braunem Leder, das reich mit goldgepreßten Ornamenten bedeckt ist; auf dem Kolbenteil findet sich u. a. der gekrönte Buchstabe F. Da die Flinte selbst das Monogramm LL zeigt, so kann die Zugehörigkeit des Etuis füglich bezweifelt werden.

Der Name des Meisters, P. Wittemann à Gießen, ist auf den zwei, dem Spitzröhrchen zunächst liegenden Kanten des Laufes eingraviert. Ebenso sind zwei Pistolen bezeichnet, die Herr Prof. v. Drach in Marburg besitzt und mir freundlich zur Verfügung gestellt hat. Sie bilden nach Konstruktion und Stil der Dekoration fast eine Garnitur mit der Dresdner Flinte. Auch bei ihnen sind Lauf und Schloßkasten aus einem Stück geschmiedet, während Kolben und Dünnung aus vergoldetem und graviertem Messing bestehen. Der Unterschied liegt nur darin, daß die Mündung des gebläuten Laufes ein leichtes Profil zeigt und der Knauf des Kolbens mit einem weiblichen Gesicht geschmückt ist, dessen Haare in geflammte Sonnenstrahlen auslaufen. Die Dünnung zeigt in einem Medaillon einen Minervakopf, das Seitenblech, gleichfalls graviert, eine Kanone. Dem Schloß mangelt der Eisenschnitt und die Gravierung. Die Arbeit ist im ganzen derber und kunstloser, doch ist die Hand des Meisters auch hier unverkennbar. Der Name „Wittemann à Gießen" befindet sich auf der unter der Batteriefeder liegenden Kante des Laufes.

Über den Meister Wittemann berichtet der berühmte Kupferstecher Johann Georg Wille in seinen Memoiren*), die ein so lebendiges Bild von dem Leben in Paris unter Louis XV. und XVI. entwerfen. Zu Willes Vater, der bei Königsberg in Hessen ein Gut hatte, kommt eines Tages „un arquebusier célèbre en Allemange, établi à Güssen, nommé Pierre Witeman", um ihm eine mit Silber verzierte Flinte zu zeigen, die er für einen vornehmen Herrn gefertigt hat. Dabei erzählt ihm der Vater von seines Sohnes graphischen Versuchen; Wittemann sieht sie und ist so entzückt davon, daß er den Jungen zu sich in die Lehre nimmt. Dort arbeitet dieser hauptsächlich Ornamentgraphierungen zur größten Zufriedenheit seines Meisters, der ihm sogar, als Wille, von Sehnsucht nach anderer künstlerischer Tätigkeit getrieben, fortziehen will, die Hand seiner Tochter anbietet. Doch den jungen Künstler kann auch das nicht halten und er tritt seine Reise an, die ihn schließlich nach Paris und dort zu der Stellung eines Hofkupferstechers führt.

Es ist demnach nicht ausgeschlossen, daß auch die Dekoration unserer Stücke von dem begabten Schüler Wittemanns stammt. Ein Versuch freilich, aus dem Oeuvre Willes Beziehungen zu dieser Ornamentik zu finden, hat keinen Erfolg gehabt. Als Besteller und Besitzer der Flinte könnte Ludwig VIII. von Hessen-Darmstadt (1691—1768) in Frage kommen. Doch ist auch nicht ausgeschlossen, daß das Plättchen mit dem Monogramm eine nachträgliche Hinzufügung ist, denn die Ranken des Ornamentes laufen unter ihm weiter. Die Großherzogliche Gewehrkammer in Darmstadt besitzt heute noch, wie ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. B. Müller, Darmstadt, entnehme, 26 Flinten und 8 Paar Pistolen von Wittemann, darunter eine Flinte mit dem ausgeschriebenen Vornamen des Meisters: Pierre. In der Hessen-Homburgischen Abteilung derselben Sammlung befinden sich von ihm eine Kinderflinte (No. 261) und zwei Pistolen mit Messinggarnitur, die letzteren mit Läufen von Pietro Moretta (siehe Dresdner Gewehrgalerie No. 1471). Von ihnen erzählt der Katalog: Erbprinz Friedrich Joseph führte diese Pistolen im Treffen bei Calafat 1789. Sie waren von seinem Voreltern ererbt, daher rettete er sie mit der größten Gefahr, gefangen genommen zu werden, aus den Halftern seines in der Melée unter ihm erschossenen Pferdes. — Noch im 19. Jahrhundert gab es Büchsenmacher des Namens Wittemann in Darmstadt; der letzte der Familie ist um das Jahr 1890 dort gestorben.

Das Streben nach erhöhtem Anteil der Kunst und der von ihr befruchteten Empfindungen an unserem Leben, nach künstlerischer Kultur, bildet eine der idealsten geistigen Aufgaben der Gegenwart. Die Betrachtung der Wittemannschen Flinte kann, nach Erledigung aller Detailfragen, wieder den Blick auf jene Zeit lenken, die den Einschlag der Kunst in den bunten und prächtigen Gewebe aller Lebensäußerungen tausendfach im hellsten Lichte glänzen läßt. Wir mögen die sittlichen Grundlagen jener Kulturperiode mit Recht bemängeln, aber wir werden stets, und nicht ohne Neid, zugestehen müssen, daß sie jene Einheit der geistigen Kräfte und künstlerischen Formen des Daseins besaß, die uns fehlt: den Stil.

Erich Haenel.

*) Das Seitenblech nicht, wie Thierbach irrtümlich bemerkt.

**) Dasselbe Monogramm auf den silbernen Daumenschildern zweier Doppelterzerole des Meisters in der Großh. Gewehrkammer zu Darmstadt.

*) Mémoires et Journal des J.-G. Wille, Graveur du Roi, publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale par Georges Duplessis avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt. Paris 1857.

Otto Ubbelohde.

Otto Ubbelohde ist am 5. Januar 1867 in Marburg geboren. Sein Vater war Professor — der bekannte Pandektenlehrer der Marburger Universität; sein Oheim der Radierer William Unger in Wien. Gelernt hat er auf der Münchener Akademie unter Raupp, Löfftz und Johannes Herterich.

Er ist Landschafter und sieht landschaftlich. Auch den Menschen; seine Postkarten mit hessischen Trachten beweisen das. Und diese Anlage gibt sich am reinsten in seinen Entwürfen für dekorative Zwecke, Teppiche und Gobelins, die seine Frau ausführt. Seine Landschaften haben eine feine Verschmelzung von Ton und Färbigkeit. Die hessischen starken Lokalfarben in schwerer Luftstimmung. Aber er ist Deutscher und der Erbe alter geistiger Kultur, die noch immer im deutschen Professor ihre Krone hat Und so kommt zu dieser mehr gefühlsmäßigen Seite von Ubbelohdes Künstlercharakter eine intellektuelle; die äußert sich außer in einer Fülle von Studien, die einem vorwiegend kulturhistorischen Interesse dienen, besonders in seiner Graphik. Wohl hält mancher Künstler und Kunstgelehrte unserer Tage jede Kunst, die Inhalt hat, für unkünstlerisch; aber das sind unserem Volkscharakter fremde Anschauungen, die Fremdlinge aufgebracht haben. Sie hatten Wert, solange sie der Reaktion dienten auf das technisch erstarrte Bild des 19. Jahrhunderts, den mythologischen Zeichenkarton, das Genre-, Historienbild usw. Aber auch nur solange. Deutsch ist immer die Freude am Was?, neben der Freude am Wie? Und in diesem Sinne deutsch sind Ubbelohdes Zeichnungen, deren wir hier eine stattliche Anzahl wiedergeben.

EX LIBRIS
DR·MED·ERNST KUESTER



Von Ubbelohdes Eingangstür.

Sie haben fast alle radierungsmäßigen Charakter. Einen feinen nervösen Strich voll individuellen Lebens, der oft das Charakteristische bis hart an die Grenze der Karikatur betont, aber doch sich der bildmäßigen Gesamtwirkung einfügt und diese verstärkt. Die Vordergrundbäume auf dem Bilde von Marburg zeigen das schön. In die Technik des Radierens hat ihn Unger eingeführt; Meyer-Basel war sein Lehrer. Aber das beste hat er aus sich selbst langsam herausgearbeitet.

Ubbelohde war 1894/95 auch in Worpswede; aber es hielt ihn dort nicht. Es waren ihm trotz der wenigen noch zu viele. Er baute sich auf der Heimaterde in Goßfelden nahe bei Marburg ein eigenes Haus in großzügiger, oft von schweren Luftstimmungen beherrschter und dann merkwürdig niederdeutsch anmutender Landschaft: Stille Gehöfte, die Lahn und viele hochstämmige Pappeln. — Sein Haus mit den einfachsten Mitteln errichtet und ausgestattet trägt bis ins Kleinste den Stempel seines Wesens. Der Grundzug ist groß und dekorativ; und doch fehlt die Freude am kleinen Subtilen nicht, wieder den beiden Seiten seiner Künstlerindividualität entsprechend. — Ubbelohde hat noch viel zu geben, denn er beherzigt, was alle Großen dem Strebenden raten: Werde Du!

Christian Rauch.



Marburger Student aus dem Jahre 1578.

Der Brauch, Stammbücher zu führen, hat in verschiedener Weise auf die Kunstindustrie eingewirkt. In älterer Zeit zog das Gewerbe der Wappenmaler daraus einen Teil seiner Nahrung. Diese ließen sich an Universitätsstädten, wo die Sitte besonders im Schwange war, nieder und besorgten die Ausschmückung der Bücher mit Wappen und allerlei anderen Abbildungen.



Marburger Student aus dem Jahre 1578.

Auf diese Weise ist auch die erste farbige Darstellung eines Marburger Studenten mit seiner Schönen auf uns gekommen. In dem ältesten bisher bekannt gewordenen Stammbuche der Universität Marburg*), das dem im Jahre 1577 dort immatrikulierten Rembert v. Kersenbrock gehörte, hat sich im Jahre 1578 u. a. auch dessen Kommilitone Christoph Meier aus Tecklenburg eingetragen und seine Widmung mit dem hier wiedergegebenen Bilde geschmückt.

Auf dem Blatte befinden sich noch folgende auf der Reproduktion weggelassene Sprüche:

Oben über dem Pärchen auf einem Spruchbande: „Heimlich und still, ist mein Will." Neben dem Bilde: „Studeren bei Dage, hoferen bei Nacht, haben die Studenten in großer Acht". Darunter:

„Dulcis amica mea rosa vernans atque decora,
Tu memor esto mei, sum memor ipse tue."

Ferner:

„Leibhaben und selten sehen,
Kan sunder wehe nicht geschen."
„Quid cinis et pulvis, quid sordida terra superbis,
Post obitum colubris fies et vermibus esca."

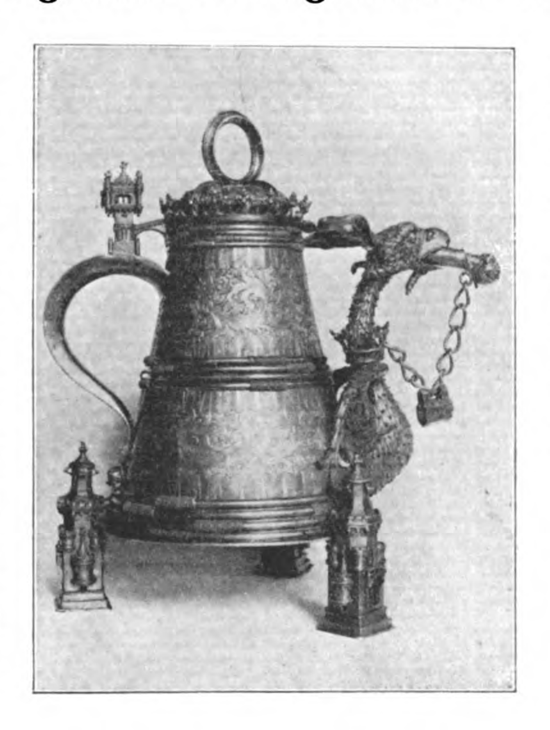
„Edel sein hat einen guden Schein,
Reichtum haben ist auch wohl fein,
Aber ein wohlgezogen Jugendt
Ist das meist Gudt undt beste Tugend."

Auch der Name des Künstlers ist uns bekannt, es war Barthold Paur, Maler zu Marburg, der das Stammbuch im Jahre 1579 sogar durch ein Selbstporträt in ganzer Figur geziert hat. Das Stammbuch wird im Ratsgymnasium zu Osnabrück aufbewahrt.

Friedrich Küch.

*) Vgl. Joh. Kretzschmar, Das älteste Stammbuch der Marburger Universität, in der Zeitschr. d. Ver. f. hess. Gesch. N. F. 21, S. 1 ff.

Die sogenannte Ziegenhainer Kanne.



Diese Kanne aus vergoldetem Silber, die jetzt mit anderen Gegenständen der Kleinkunst aus der Silberkammer des Kasseler Fürstenhauses im Unterstock der Königlichen Gemäldegalerie aufbewahrt wird, führt ihren Namen nicht mit Recht. Die irrtümliche Bezeichnung, die schon in Museums-Inventaren vom Ende des 18. Jahrhunderts vorkommt, mag durch die zweimalige Verzierung mit einem achtspitzigen Stern entstanden sein, den man mit dem sechsspitzigen Stern des Ziegenhainer Wappen in Verbindung bringen zu müssen glaubte. Der richtige Name wäre Katzenelnbogische Kanne, wie er so auch in den älteren Inventaren vorkommt. Die Kanne gelangte wahrscheinlich durch die Heirat des Landgrafen Heinrich von Hessen-Marburg mit Anna, der Erbtochter Philipps, des letzten Grafen von Katzenelnbogen in den Besitz der hessischen Fürsten. Ihre Entstehung muß in die Jahre von 1435—1453 fallen. Ihr Urheber ist wahrscheinlich in einer Werkstätte von St. Goar, der Katzenelnbogischen Residenz, zu suchen. Weiteren Kreisen bekannt geworden ist das schöne Stück 1905 durch die Wahl einer Nachbildung in Gold als Hochzeitsgeschenk der Provinz Hessen für das preußische Kronprinzenpaar und durch den Angriff des Kunstwarts auf diese Wahl.

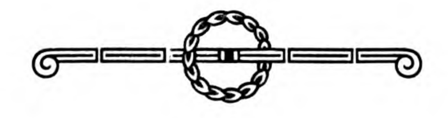
(E. A. von Drach, ältere Silberarbeiten in den Königl. Sammlungen zu Kassel. Marburg 1888. Seite 3—6.)



Der neue Rembrandt im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

Dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. ist eine bedeutende Erwerbung gelungen, welche im In- und Auslande das größte Aufsehen erregt hat, einmal durch die Höhe der aufgewendeten Summe, etwa 330000 Mark, d. h. nahezu das dreißigfache der alljährlich verfügbaren Ankaufssumme: die Stadt Frankfurt hat bei dieser Gelegenheit zum ersten Male etwas für das Institut getan, der größere Teil der Summe jedoch wurde durch freiwillige Beiträge von Privaten zusammengebracht. Außerdem aber hat der Ankauf die kunsthistorische Welt überrascht, weil es sich gewissermaßen um die Entdeckung eines bisher unbekannten Meisterwerkes von Rembrandt handelt — und solche Entdeckungen sind keineswegs an der Tagesordnung. Das Gemälde, die Fesselung und Blendung Simsons, in sieben lebensgroßen Figuren — dem Umfang nach das zweitgrößte Bild des Meisters — hing bisher beim Grafen Schönborn in Wien so hoch und dunkel, daß von der Feinheit der Lichtbehandlung und der Brillanz der Farbe nichts zu ahnen war: wenn man jetzt vor der Pracht dieses Gemäldes steht, das gerade koloristisch zu Rembrandts herrlichsten Schöpfungen gehört, dann berührt es fast komisch, wenn man die bisherigen Beschreibungen liest, in denen es als trübe, dunkle Leinwand beschrieben wird. Dabei ist nicht einmal der alte etwas gelb gewordene Firnis abgenommen, sondern das Bild konnte in seinem vortrefflichen Erhaltungszustand belassen werden. Auch in der Komposition ist das Gemälde meisterhaft: mit größter Kunst sind die Bewegungen und Formen der Figuren auf engem Raum zusammengebracht. Besonders fein ist die Figur der Delila, vielleicht das reizvollste, was Rembrandt vom weiblichen Reiz zu sagen gewußt hat; wunderbar ist der Ausdruck ihres Gesichtes, in dem sich Sinnlichkeit und Grausamkeit mischen; dies Gesicht ist von unten herauf beleuchtet, seine warme Farbe ist umgeben von prachtvollen kühlen Tönen, Blau und Grün.

Dies Meisterwerk bildet nun den Mittelpunkt des großen niederländischen Saales der Frankfurter Galerie, der dafür ganz neu hergerichtet worden ist: die Wandfläche, mit Stoff bekleidet, hat einen feinen grünen Ton, die Decke ist weiß und verstärkt dadurch das Licht, die Bilder sind frei und weiträumig aufgehängt, die durchschnittliche Qualität ist damit verbessert: nur noch Meisterwerke hängen in diesem Saal. Auch die anderen Räume der Galerie sind in ähnlichem Sinne neu hergerichtet und die Bilder neugeordnet worden.

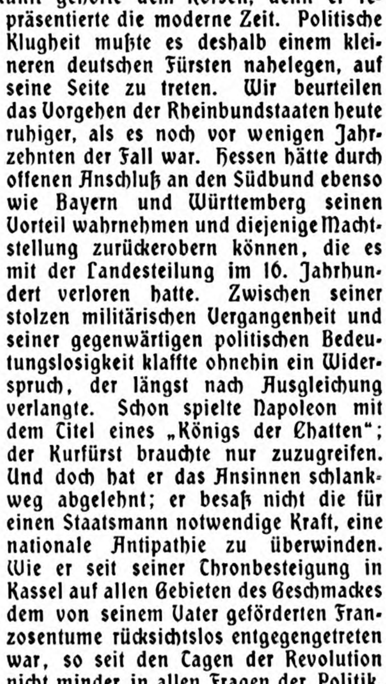


Kurfürst Wilhelm I. und Napoleon.

Es war in den letzten Tagen des Oktober 1806. Napoleon hatte nach dem Siege bei Jena bereits seinen Einzug in Berlin gehalten, als ein französisches Korps unter Marschall Mortier von Fulda aus nordwärts abschwenkte und, statt der Hauptarmee in den Osten zu folgen, seinen Weg über Hünfeld und Hersfeld direkt auf Kassel zu nahm. Das Vorgehen des Marschalls bildete eine eklatante Verletzung der Neutralität. Auch war sich Mortier dessen ohne Zweifel bewußt, als er dem hessischen Oberstleutnant von Ochs, der ihn im Namen des Kurfürsten zur Rede stellte, jede Auskunft über Zweck und Ziel seines Marsches verweigerte. Nicht minder heuchelte Saint Genest, der französische Geschäftsträger in Kassel, wenn er Unkenntnis der militärischen Vorgänge vorschützte. So langten die französischen Truppen am 31. Oktober gegen 2 Uhr ungehindert vor Kassel an und bezogen über Waldau ein Lager. Mit sehr gemischten Gefühlen sahen die Kasselaner am Abend von der Bellevue, vom Friedrichsplatz und von der Rennbahn aus die Wachtfeuer der Franzosen am Abhange der Söhre aufleuchten. Gleichzeitig lief im Schlosse die Nachricht ein, König Louis von Holland, der Bruder Napoleons, rücke von Norden her gegen die Residenz vor. Aber erst um Mitternacht kam die wirkliche Aufklärung, was dies alles zu bedeuten habe, ersehnt und gefürchtet zugleich. Saint Genest hielt im Reisewagen vor dem Hause des Staatsministers von Waitz und verlangte, indem er eine Note Napoleons überreichte, seine Pässe, um sofort abzureisen. In der Note warf der Kaiser mit dürren Worten dem Kurfürsten seine freundschaftlichen Beziehungen zu Preußen vor. Unter diesen Umständen erfordere es die Sicherheit der kaiserlichen Armee sich den Rücken zu decken „gegen die feindseligen Gesinnungen, welche das Haus von Hessen-Kassel beständig gegen Frankreich geäußert“ habe. Der Kaiser habe deshalb beschlossen die hessischen Länder zu besetzen und er überlasse es dem Kurfürsten, „ob er die Gewalt mit Gewalt vertreiben“ wolle. Selbstverständlich war dies letztere bitterer Hohn. Was konnte die zwei Regimenter starke Kasseler Garnison gegen den mehr als zwanzigfachen Feind ausrichten, der die offene Stadt schon so gut wie besetzt hatte! Versuche mit Mortier am frühen Morgen in Verhandlungen einzutreten, blieben natürlich ohne Resultat; als Soldat hatte er nur den militärischen Befehlen des Kaisers zu gehorchen. Im Kriegsrate wurden gleichwohl einige Stimmen laut, welche rieten, das Äußerste zu wagen. Aber angesichts der gegebenen Verhältnisse glaubte der Kurfürst dem Lande und der Hauptstadt ein unnützes Blutvergießen ersparen zu sollen. Er wich der Gewalt und verließ mit dem Kurprinzen in der Frühe des 1. November im sechsspännigen offenen Wagen die Stadt. Doch schon am Leipziger Tore versperrten ihm französische Bajonette die Weiterfahrt: „On n'y passe pas“. „Stautz, dreh um,“ kommandierte der Kurfürst dem Vorreiter, und man ließ ihn gewähren; denn Mortier hatte an der peinlichen Aufgabe den Kurfürsten gefangen zu nehmen, offenbar kein Interesse. Indessen hatte der König von Holland auch die holländische Straße besetzt. So blieb dem Kurfürsten als einziger Ausweg nur das kölnische Tor. An seiner geliebten Wilhelmshöhe vorüber floh er in der Richtung auf Arolsen. Alsbald rasselten die französischen Trommeln durch die Stadt, die Wachen wurden ordnungsmäßig abgelöst; während französische und holländische Truppen die Bürgerquartiere bezogen, zerschlug der hessische Grenadier wutschnaubend sein Gewehr an der ersten besten Straßenecke, zerbrach der Offizier seinen Degen; schon am folgenden Tage nahm General Lagrange als Gouverneur Besitz vom alten Landgrafenschlosse an der Fulda. Das junge Kurfürstentum hatte ein jähes Ende erreicht; auch das Haus Hessen hatte „aufgehört zu regieren“.



Was sich binnen vierundzwanzig Stunden abgespielt hatte, war ein mit überlegenem diplomatischen Geschick durchgeführter Gewaltakt Napoleons. Sein Marschall war in ein Land, dem die Neutralität in aller Form garantiert war, ohne weiteres eingebrochen und hatte die Regierung mit ausweichenden Antwort solange hingehalten, bis er die wehrlose Hauptstadt umklammert hielt. Erst dann warf er höhnisch die Maske ab. Warum versagte die hessische Diplomatie in diesem Augenblicke völlig?



Die nächste Zukunft gehörte dem Korsen, denn er repräsentierte die moderne Zeit. Politische Klugheit mußte es deshalb einem kleineren deutschen Fürsten nahelegen, auf seine Seite zu treten. Wir beurteilen das Vorgehen der Rheinbundstaaten heute ruhiger, als es noch vor wenigen Jahrzehnten der Fall war. Hessen hätte durch offenen Anschluß an den Südbund ebenso wie Bayern und Württemberg seinen Vorteil wahrnehmen und diejenige Machtstellung zurückerobern können, die es mit der Landesteilung im 16. Jahrhundert verloren hatte. Zwischen seiner stolzen militärischen Vergangenheit und seiner gegenwärtigen politischen Bedeutungslosigkeit klaffte ohnehin ein Widerspruch, der längst nach Ausgleichung verlangte. Schon spielte Napoleon mit dem Titel eines „Königs der Chatten“; der Kurfürst brauchte nur zuzugreifen. Und doch hat er das Ansinnen schlankweg abgelehnt; er besaß nicht die für einen Staatsmann notwendige Kraft, eine nationale Antipathie zu überwinden. Wie er seit seiner Thronbesteigung in Kassel auf allen Gebieten des Geschmackes dem von seinem Vater geförderten Franzosentume rücksichtslos entgegengetreten war, so seit den Tagen der Revolution nicht minder in allen Fragen der Politik. Eine Zusammenkunft mit Napoleon auf dem Fürstentage zu Mainz hatte er noch jüngst höflich aber bestimmt abgelehnt. Und ebensowenig hatte er sich bereit finden lassen an der Kaiserkrönung in Paris, zu der er eingeladen war, teilzunehmen. Dies alles redete eine deutliche Sprache, die Napoleon nur allzugut verstand. Seit fünfzig Jahren stand Hessen in Waffenbrüderschaft mit Preußen und England; die französische Armee kannte das siegreiche Ungestüm des hessischen Soldaten aufs beste von den Schlachtfeldern des siebenjährigen und des nordamerikanischen Krieges her. Erst vor wenigen Jahren noch hatten die Hessen Coblenz gerettet und Frankfurt von Custine befreit; das Hessendenkmal vor dem Friedberger Tore ist dessen Zeuge. Es waren die beiden einzigen respektablen Kriegstaten bei der sonst durchaus verfehlten „Kampagne in Frankreich“. Napoleon schätzte diese militärischen Traditionen richtig ein. „Bah! — Brunswick, Nassau, Cassel, tous ces princes là sont essentiellement anglais, ils ne seront jamais de nos amis.“ Er wußte, Kurfürst Wilhelm I. werde nicht um eine Königskrone als Freund der Franzosen zu haben sein.

Aber warum trat der Kurfürst dann nicht auch diesmal offen auf die Seite Preußens? Gewiß, die Katastrophe von Jena hätte er kaum verhindern können. Denn wo die Leitung völlig versagte, da vermochte auch ein Hilfskontingent von 32000 Hessen die Lage kaum zu bessern. Der Thron wäre ebenso verloren gewesen, das Land nur einige Wochen früher okkupiert worden. Aber Fürst und Armee wären dann wenigstens mit Ehren untergegangen, und ein geschlagenes Hessen

hätte wohl auch loyalere Bedingungen erzielt wie ein vergewaltigtes. In der Tat haben während des Spätsommers unausgesetzt Verhandlungen zwischen Berlin und Kassel stattgefunden. Preußen legte auf ein Bündnis mit Hessen wie mit Sachsen angesichts des unvermeidlichen Krieges großen militärischen Wert. Das preußische Manifest vom 9. Oktober spricht dies deutlich aus. Hessen war als „die erste Vormauer" im Nordischen Reichsbunde gedacht; die Entscheidungsschlacht sollte nicht an der Saale sondern am Main geschlagen werden. Das aber war es gerade, was der Kurfürst vermeiden wollte; er hoffte seinem Lande die Greuel des Krieges zu ersparen. Sollte er sich der preußisch-sächsischen Alliance anschließen, so wünschte er Hessen durch die alliierten Armeen gedeckt, nicht aber umgekehrt zur Operationsbasis gemacht zu sehen. Wie die Dinge lagen, konnte er von einem Bündnis mit Preußen im glücklichen Falle kaum etwas gewinnen, im unglücklichen aber viel verlieren. Obendrein hatte Preußen seinen berechtigten Wünschen auf Entschädigung und Gebietserweiterung in den letzten Jahren wenig Verständnis entgegengebracht; über Napoleon hingegen konnte sich der Kurfürst in keiner Weise beklagen. Die nach der Schlacht bei Austerlitz in die Grafschaft Hanau eingerückten französischen Truppen waren mit größter Schonung aufgetreten. Das Land wußte es dem Kurfürsten großen Dank, daß er durch weise Politik ihm diesen erträglichen Zustand geschaffen hatte. Wilhelm I. wollte sich durchaus nicht mit Frankreich alliieren, aber er mochte auch nicht durch ein völlig aussichtsloses Bündnis mit Preußen Napoleon unnütz reizen. So blieb er neutral und ließ sich die Anerkennung dieser Neutralität von Frankreich garantieren. An den hessischen Grenzen las man in diesen Wochen: Electorat de Hesse, Pays neutre.

Es ist für ein kleines Land stets eine Torheit, zwischen zwei kriegführenden Großmächten, denen es bei ihren militärischen Operationen überall im Wege liegt, seine Neutralität gesichert sehen zu wollen. Ganz haltlos aber wird der Zustand, wenn diese Neutralität selbst nicht einmal sorgfältig eingehalten wird. Napoleon hatte vollständige Abrüstung der hessischen Truppen verlangt; der Kurfürst dislozierte sie bloß zwischen Wabern und Ziegenhain; er traute den Neutralitätsversicherungen des Kaisers nicht ganz. Zugleich ließ er es sich gefallen, daß Preußen das hessische Kontingent als eine Deckung seines rechten Flügels bei den militärischen Berechnungen in Anschlag brachte. Der König hatte ihm dies noch zehn Tage vor der Schlacht bei Jena direkt erklärt. Und während der Kurfürst damals im preußischen Hauptquartier zu Naumburg sich aufhielt, machte der patriotische Kurprinz sogar den Versuch, auf eigene Faust Blücher den Durchzug durch Kassel zu gestatten; ja er nahm sogar an der Schlacht bei Jena persönlich teil und war auf der Flucht über Weißensee nach Sondershausen am 15. Oktober im nächsten Gefolge des Königs. Hessen hing viel zu sehr im Netz der preußischen Interessen, als daß es wirklich hätte neutral bleiben können. So gelang es dem Kurfürsten nicht, zwischen politischer Klugheit und tradioneller Sympathie das rechte Gleichgewicht herzustellen. Damit war aber für Napoleon ein guter Grund gegeben, die hessische Neutralität für unaufrichtig zu halten und dementsprechend schließlich zu handeln. Er honorierte den Kurfürsten von Sachsen als offenen Feind und er strafte den Kurfürsten von Hessen als unzuverlässigen Freund, als den Repräsentanten desjenigen deutschen Fürstenhauses, das nach dem Urteile des Pariser „Moniteur" standhaft wie kein anderes von jeher ein Feind Frankreichs gewesen war.

Das Empfinden des hessischen Volkes hat gleichwohl diesen Erwägungen niemals Raum gegeben. Nur widerwillig ließ es sich die Menge von Fortschritten gefallen, welche die Regierung König Jeromes dem veralteten Staatswesen brachte. Für den Hessen blieb nach der mit unglaublichem Jubel begrüßten Rückkehr des Kurfürsten der 1. November sein „Buß-, Bet- und Danktag"; in der Entthronung Wilhelms I. hat er stets eine brutale Vergewaltigung, ein himmelschreiendes Unrecht Napoleons gesehen. Friedrich Wiegand.



Der jüdische Friedhof zu Frankfurt a. M.

Inmitten des brandenden großstädtischen Lebens und Treibens liegt wie eine weltabgeschiedene Insel diese alte Beerdigungsstätte der Frankfurter Juden.

Die ältesten der moosbewachsenen, in dichtgedrängten Reihen stehenden Grabdenkmäler stammen aus den Jahren 1272, 1283 und 1291, jedoch kann als sicher angenommen werden, daß dieser Friedhof bereits viel früher im Gebrauch war, und die steinernen Urkunden aus jener Zeit gelegentlich der ersten Judenverfolgungen in den Jahren 1241 und 1349 zerstört, oder aus dem Boden gerissen wurden und zu Bauzwecken Verwendung fanden.

Die Form der Steine ist äußerst einfach, das Material fast ausschließlich roter Sandstein, und boten lediglich die Namen und Häuser der Verstorbenen Anlaß zu bildlichen Darstellungen, die als Flachreliefs ausgeführt sich nicht selten weit über das Handwerksmäßige hinaus zu künstlerischen Leistungen erheben.

Charakteristisch finden wir die Namen zur güldenen Zange, zum rothen Schild, zum grünen Baum, zur rothen Traub, zum Schiff, Schloß usw. wiedergegeben, und die der Tierwelt entnommenen Namen, wie z. B. Adler, Bär, Frosch, Haas, Hahn, Hirsch usw. kommen trotz einfachster Mittel hin und wieder ganz prächtig zur Geltung.

Die Inschriften des alten Friedhofes wurden vor einigen Jahren aufgezeichnet und chronologisch geordnet, mit einem interessanten Vorwort versehen in dem verdienstvollen Werke „Abue Sikaron" von Rabbiner Dr. M. Horovitz (Frankfurt a. M., J. Kauffmann, 1901) veröffentlicht.

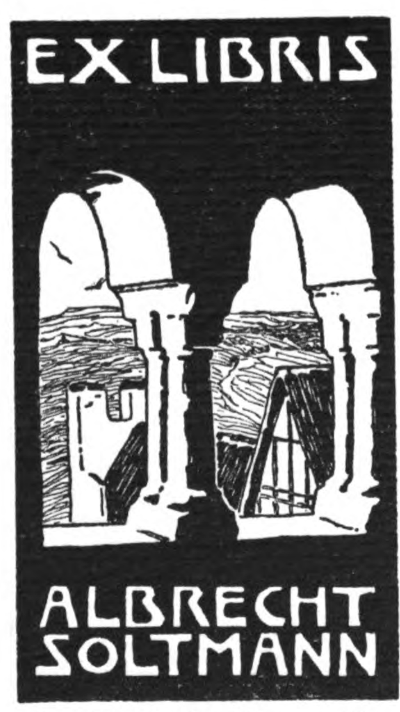
Max Adler.



Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.







Von Ubbelohdes Eingangstür.



Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Hessen-Kunst.



Kalender für alte und neue Kunst

1907

Herausgeber **Dr. Christian Rauch** ∘ Zeichnungen von **Wilhelm Thielmann**

Verlag von O. Ehrhardt's Universitäts-Buchhandlurg Adolf Ebel, Marburg a. d. Lahn.

Hessen-Kunst

Kalender für Kunst- und Denkmalpflege

2. Jahrgang

Herausgegeben von **Dr. Christian Rauch**

Zeichnungen und Bilder von **Wilhelm Thielmann**

Vorwort

Unser Kalender hat im Vorjahre bei Künstlern und Laien, bei Gelehrten und Nichtgelehrten gute Aufnahme gefunden. So dürfen wir uns der Hoffnung hingeben, daß er durch seinen Gebrauch dazu beitragen wird, den Hessen zu häufiger und immer eindringlicherer Beschäftigung mit künstlerischen Dingen anzuregen. Von unseren beiden Hauptmitteln dazu: der möglichst vielseitigen und abgerundeten Darstellung der Tätigkeit eines hessischen Künstlers durch Originale und Reproduktionen seiner Werke, sodann der Belehrung über ältere Kunst durch wissenschaftlich volkstümliche Aufsätze — ist die erste Abteilung in diesem Jahre so reich ausgefallen, daß wir die zweite beschränken und eine Reihe von Aufsätzen für den nächsten Jahrgang zurückstellen mußten.

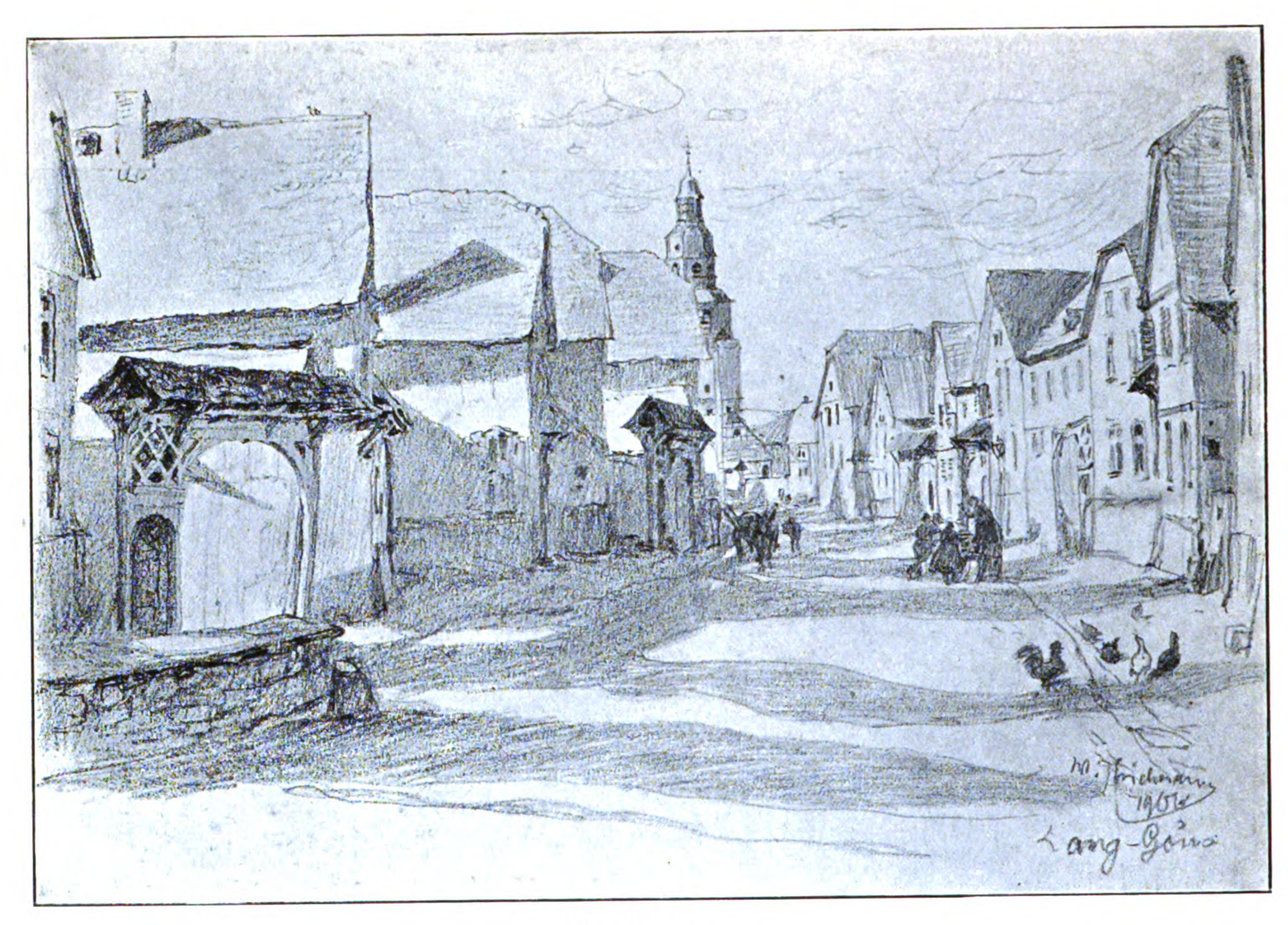
Christian Rauch.

Verzeichnis der Mitarbeiter am 2. Jahrgang:

Emanuel Benda, Marburg; **Dr. Franz Bock,** Privatdozent der Kunstgeschichte Marburg; **Dr. med. O. Groſsmann,** Frankfurt a. M.; **Professor Dr. Haupt,** Konservator von Schleswig-Holstein, Eutin; **Dr. phil., Dr. ing. A. Holtmeyer,** Landbauinspektor, Kassel; **Dr. Friedrich Küch,** Archivar am Staatsarchiv, Marburg; **Dr. Otto Lauffer,** Direktorial-Assistent am Städtischen historischen Museum, Frankfurt a. M.; **Wilhelm Thielmann,** Maler, Willingshausen.



Alte Schwälmerin in Trauer (Ölgemälde).

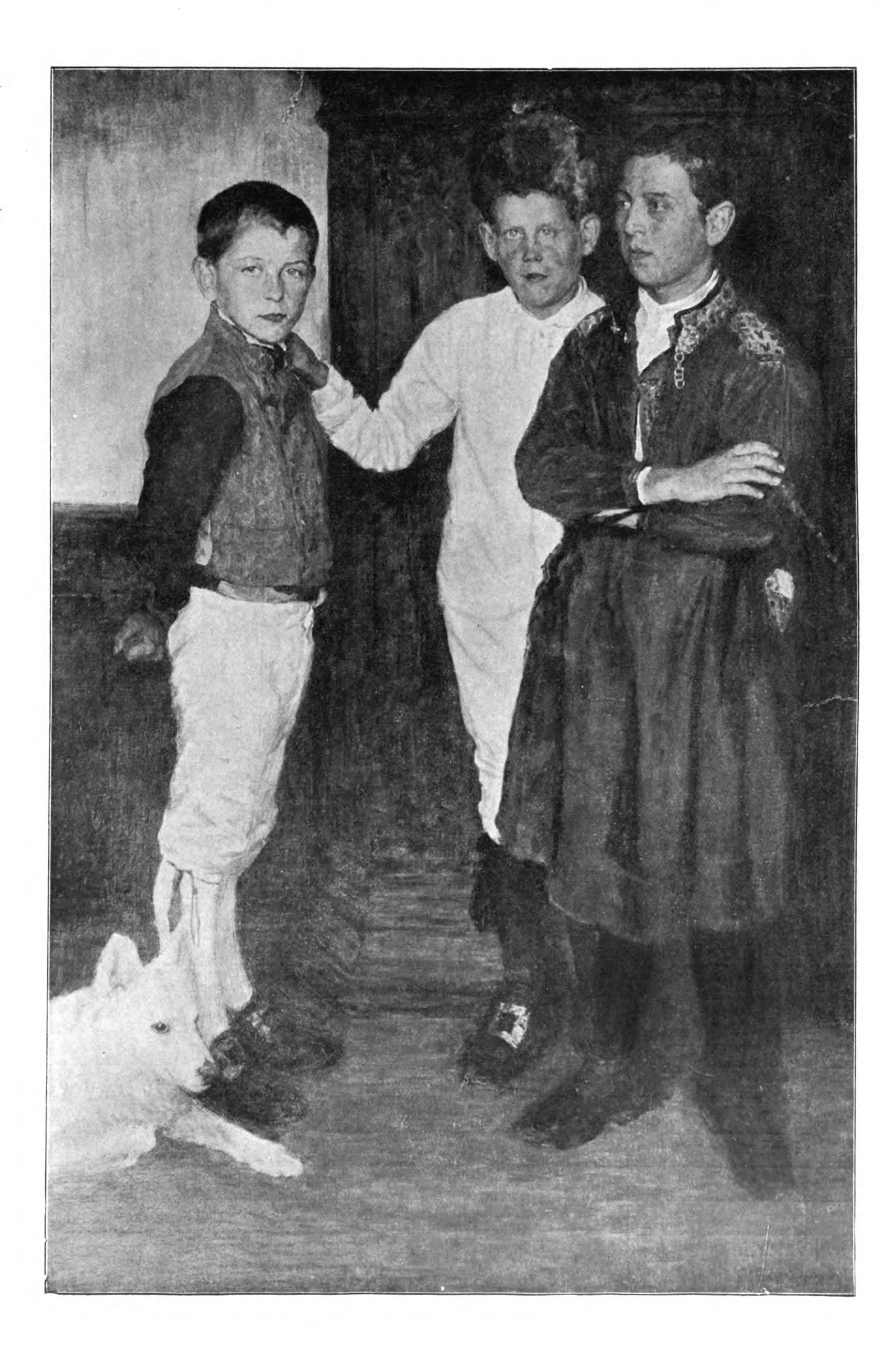


Januar

Di.	1	Neujahr	
Mi.	2	Abel, Seth	
Do.	3	Enoch, Daniel	
Fr.	4	Methusalem	
Sa.	5	Simeon	
So.	6	Heil. 3 Könige	
Mo.	7	Melchior	
Di.	8	Balthasar	
Mi.	9	Kaspar	
Do.	10	Paulus Eins.	
Fr.	11	Erhard	
Sa.	12	Reinhold	
So.	13	1. S. n. Ep.	
Mo.	14	Felix	
Di.	15	Habakuk	
Mi.	16	Marcellus	
Do.	17	Antonius	
Fr.	18	Prisca	
Sa.	19	Ferdinand	
So.	20	2. S. n. Ep.	
Mo.	21	Agnes	
Di.	22	Vincentius	
Mi.	23	Emerentiana	
Do.	24	Timotheus	
Fr.	25	Pauli Bek.	
Sa.	26	Polykarp	
So.	27	Septuagesimä	Wilhelm II. Deutscher Kaiser geb. 1859.
Mo.	28	Karl	
Di.	29	Samuel	
Mi.	30	Adelgunde	
Do.	31	Valerius	

Die Kopfleisten geben meist die oberhessische Landschaft in der Butzbacher Gegend, teilweise auch die Architektur wieder.

Schwälmer Jungen (Ölgemälde).

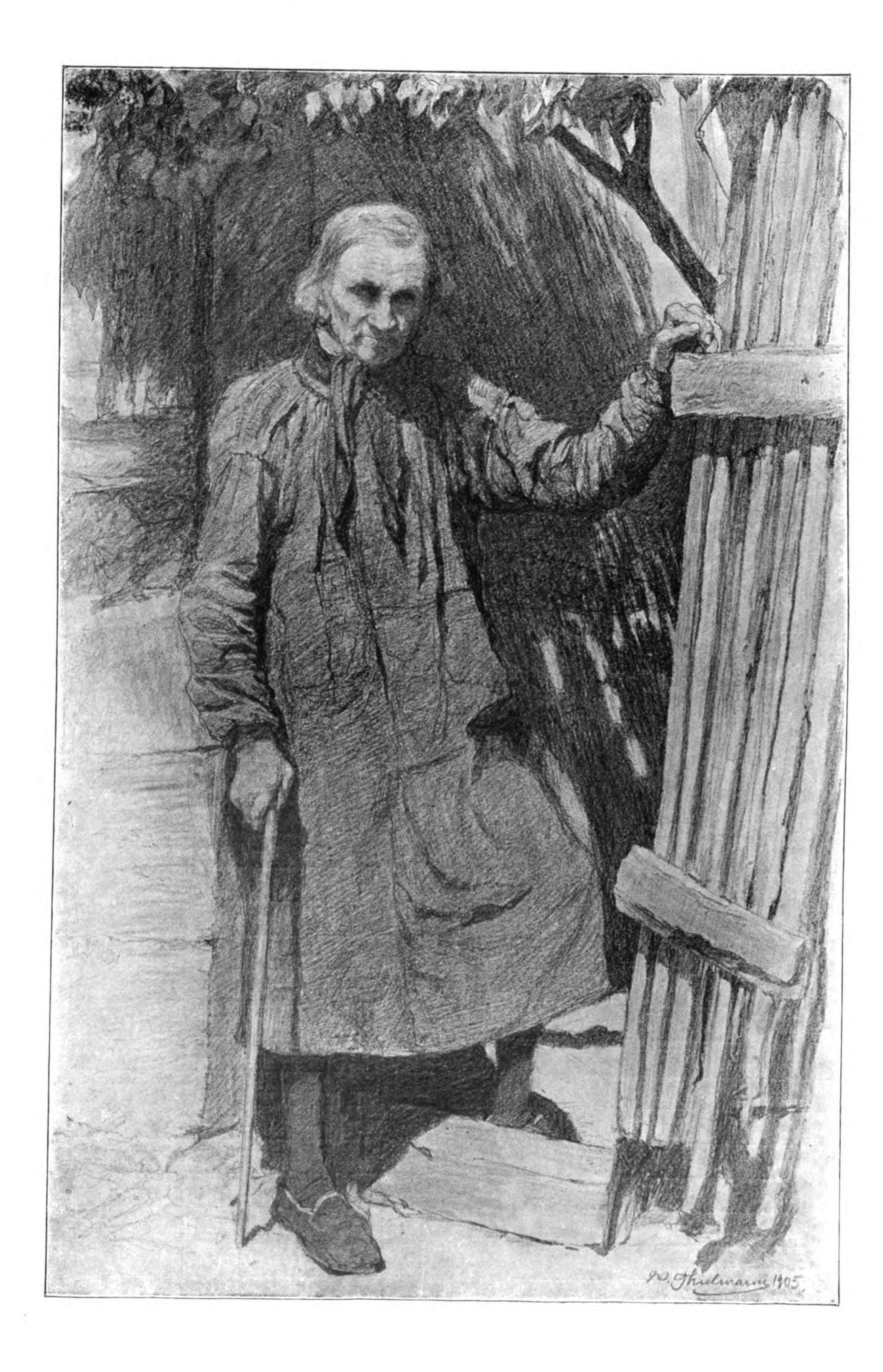


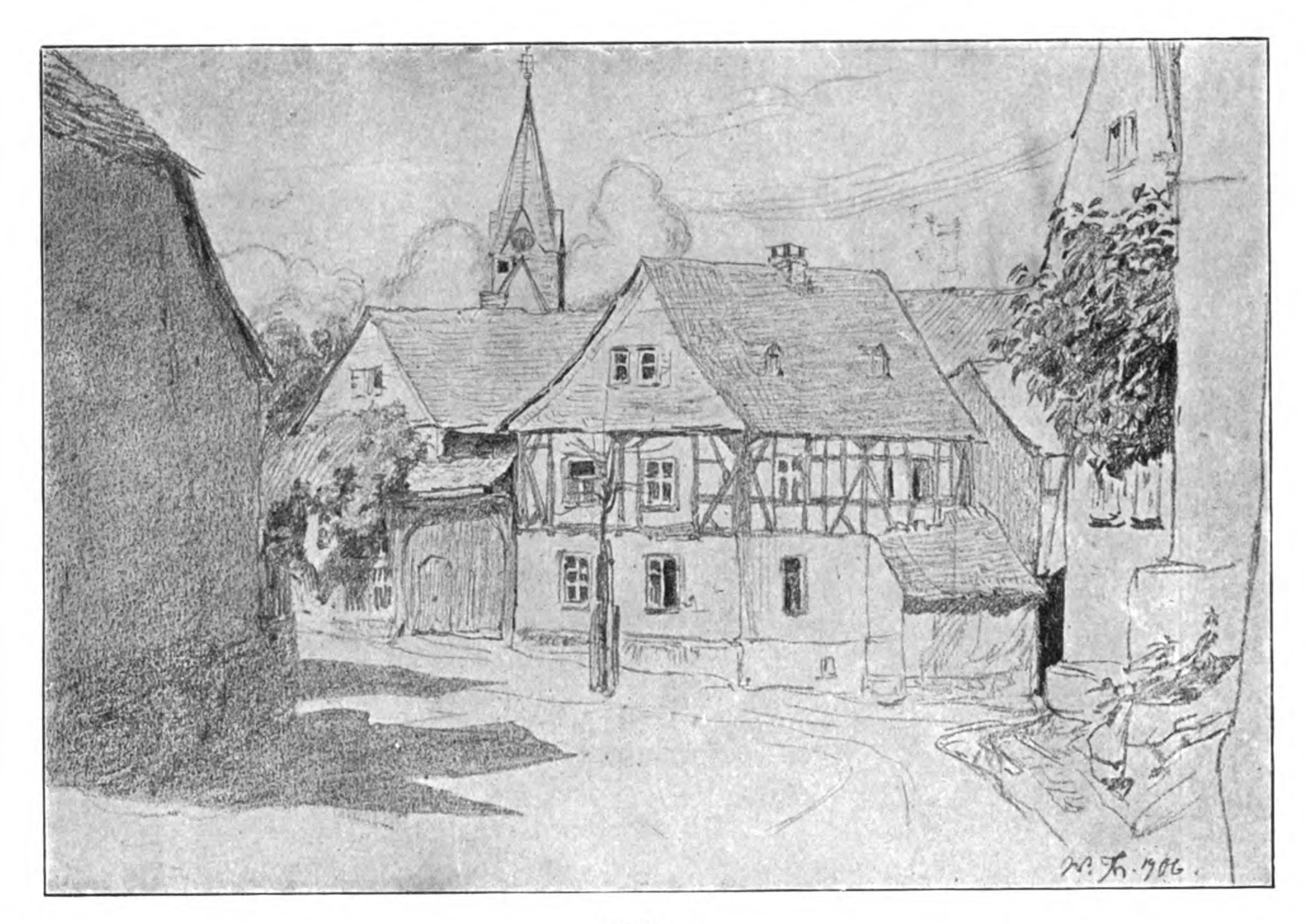


Februar

Tag	Datum	Name	
Fr.	1	Brigitte	
Sa.	2	Mariä Lichtm.	
So.	3	Sexagesimä	
Mo.	4	Veronica	
Di.	5	Agatha	
Mi.	6	Dorothea	
Do.	7	Richard	
Fr.	8	Salomon	
Sa.	9	Apollonia	
So.	10	Estomihi	
Mo.	11	Euphrosyna	
Di.	12	Fastnacht	
Mi.	13	Aschermittw.	
Do.	14	Valentinus	
Fr.	15	Formosus	
Sa.	16	Juliana	
So.	17	Invocavit	
Mo.	18	Concordia	
Di.	19	Susanna	
Mi.	20	Quatember	
Do.	21	Eleonora	
Fr.	22	Petri Stuhlf.	
Sa.	23	Reinhard	
So.	24	Reminisc.	
Mo.	25	Viktorinus	
Di.	26	Nestor	
Mi.	27	Hektor	
Do.	28	Justus	

Alter Bauer an der Gartentür (Zeichnung.)



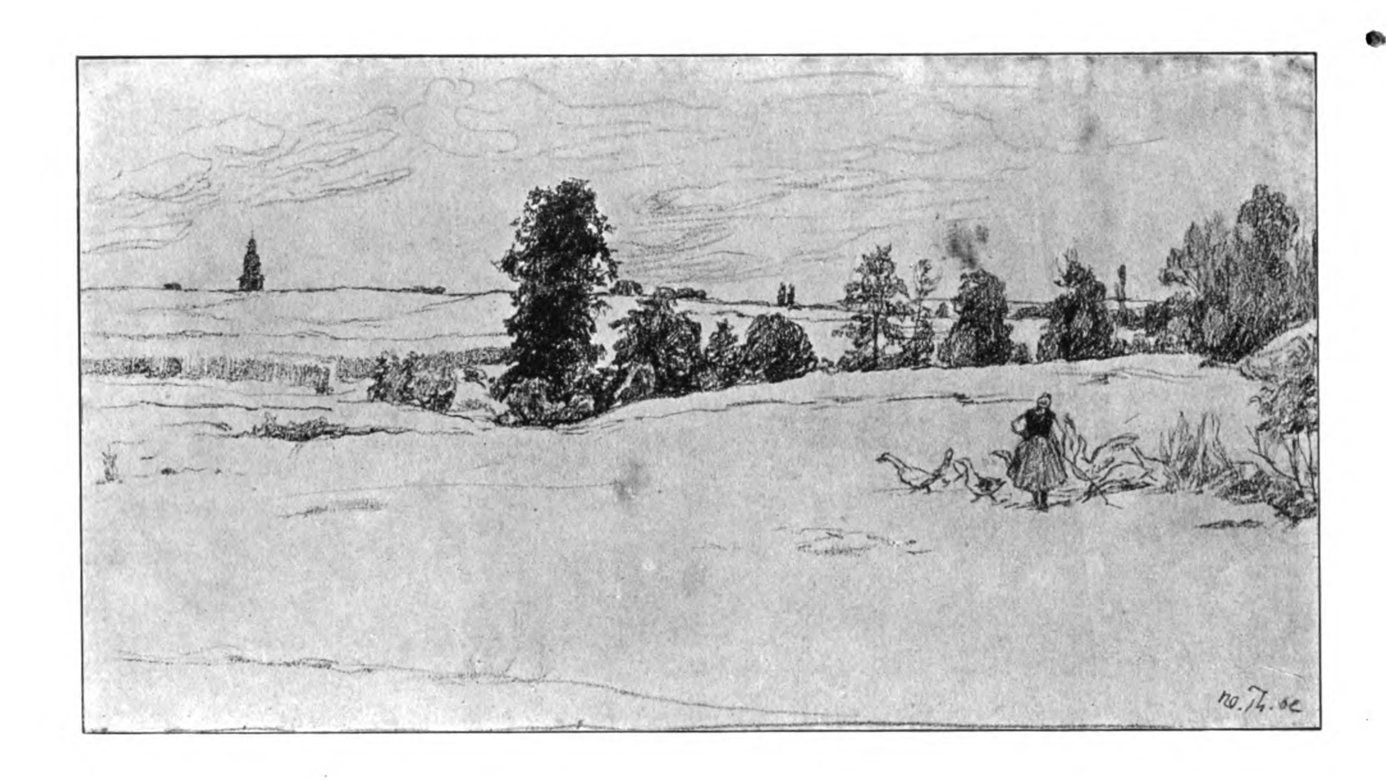


März

Fr.	1	Albinus		So.	17	Judica	
Sa.	2	Luiſe		Mo.	18	Alexander	
So.	3	Oculi		Di.	19	Joſeph	
Mo.	4	Adrianus		Mi.	20	Hubert	
Di.	5	Friedrich		Do.	21	Benedictus	
Mi.	6	Eberhard		Fr.	22	Kaſimir	
Do.	7	Felicitas		Sa.	23	Eberhard	
Fr.	8	Philemon		So.	24	Palmſonntag	
Sa.	9	Prudentius		Mo.	25	Mariä Verkünd.	
So.	10	Lätare		Di.	26	Emanuel	
Mo.	11	Roſina		Mi.	27	Rupert	
Di.	12	Gregor P.		Do.	28	Gideon	
Mi.	13	Ernſt		Fr.	29	Euſtaſius	
Do.	14	Zacharias		Sa.	30	Guido	
Fr.	15	Iſabella		So.	31	Hl. Oſterfeſt	
Sa.	16	Cyriacus					

Hüttenbergerin (Mädchen aus Butzbach) in Abendmahlstracht.


1906.

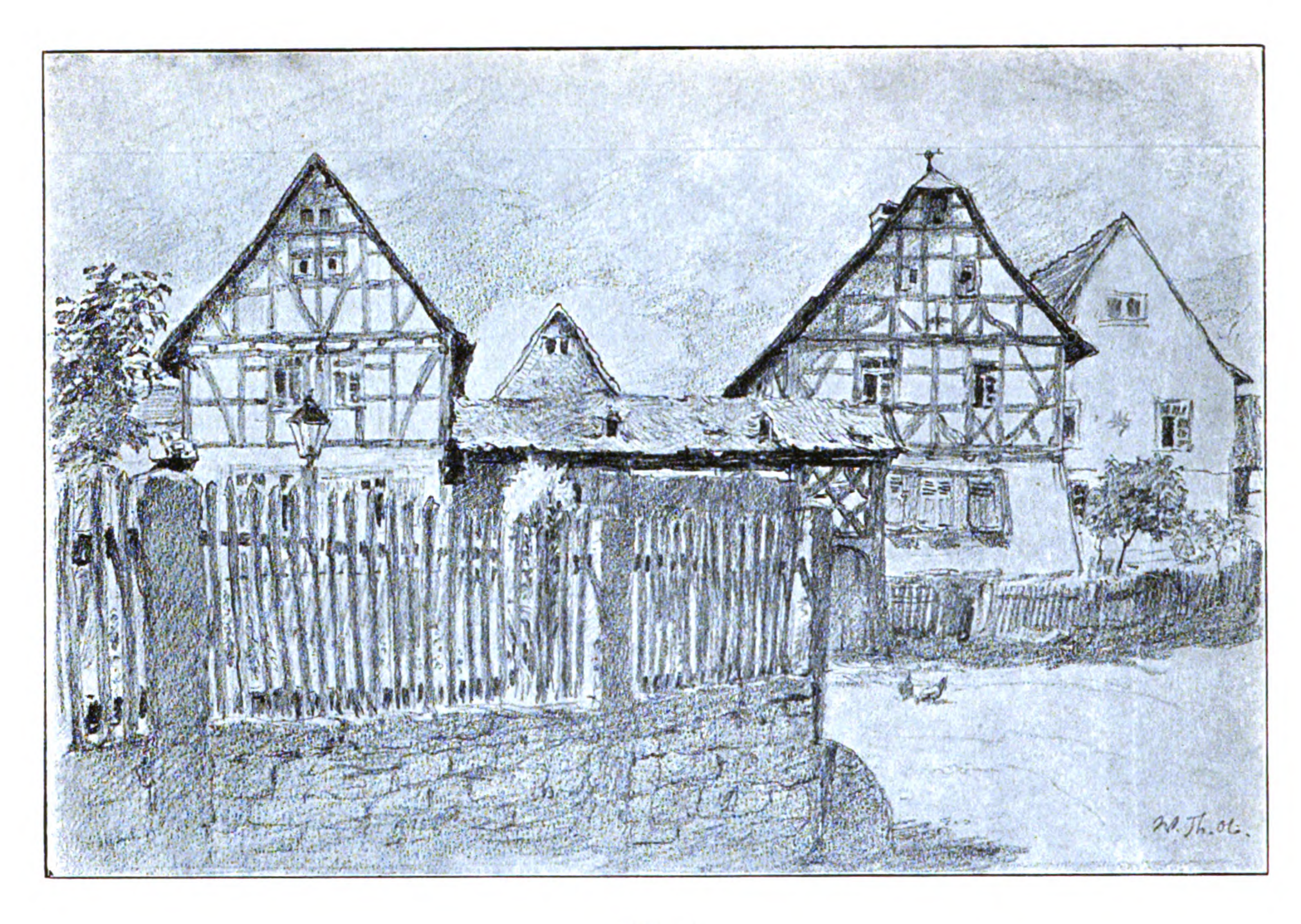


April

Mo.	1	Oſtermontag		Di.	16	Cariſius	
Di.	2	Theodoſia		Mi.	17	Rudolf	
Mi.	3	Chriſtian		Do.	18	Florentin	
Do.	4	Ambroſius		Fr.	19	Werner	
Fr.	5	Maximus		Sa.	20	Sulpitius	
Sa.	6	Sixtus		So.	21	Jubilate	
So.	7	Quaſimodo.		Mo.	22	Lothar	
Mo.	8	Heilmann		Di.	23	Georg	
Di.	9	Bogislaus		Mi.	24	Albert	
Mi.	10	Ezechiel		Do.	25	Markus Ev.	
Do.	11	Hermann		Fr.	26	Raimarus	
Fr.	12	Julius		Sa.	27	Anaſtaſius	
Sa.	13	Juſtinus		So.	28	Cantate	
So.	14	Miſ. Dom.		Mo.	29	Sybilla	
Mo.	15	Obadias		Di.	30	Joſua	

Jungenkopf (Porträt.)



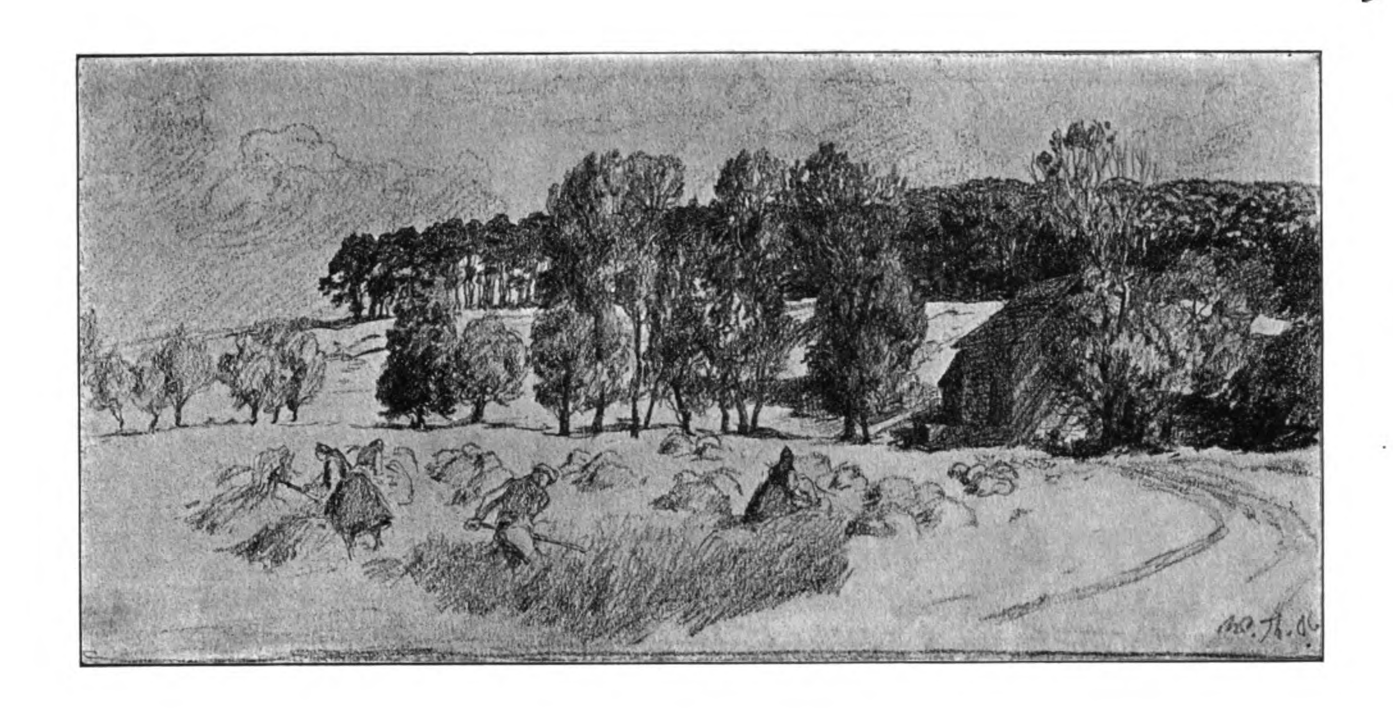


Mai

Tag	Datum	Name	
Mi.	1	Philipp, Jak.	
Do.	2	Sigismund	
Fr.	3	Kreuzes Erf.	
Sa.	4	Florian	
So.	5	Rogate	
Mo.	6	Dietrich	
Di.	7	Gottfried	
Mi.	8	Stanislaus	
Do.	9	Christi Himlf.	
Fr.	10	Gordian	
Sa.	11	Mamertus	
So.	12	Exaudi	
Mo.	13	Servatius	
Di.	14	Christian	
Mi.	15	Sophia	
Do.	16	Honoratus	
Fr.	17	Jobst	
Sa.	18	Liborius	
So.	19	Hl. Pfingstf.	
Mo.	20	2. Pfingstf.	
Di.	21	Prudens	
Mi.	22	Quatember	
Do.	23	Desiderius	
Fr.	24	Esther	
Sa.	25	Urban	
So.	26	Trinitatis	
Mo.	27	Beda	
Di.	28	Wilhelm	
Mi.	29	Maximilian	
Do.	30	Fronleichn.	
Fr.	31	Petronilla	

Frühling in der Schwalm.





Juni

Sa.	1	Nikomedes		So.	16	3. S. n. Tr.	
So.	2	1. S. n. Tr.		Mo.	17	Volkmar	
Mo.	3	Erasmus ☾		Di.	18	Paulina	
Di.	4	Ulrike		Mi.	19	Gervasius, P. ☽	
Mi.	5	Bonifacius		Do.	20	Raphael	
Do.	6	Benignus		Fr.	21	Jakobina	
Fr.	7	Lucretia		Sa.	22	Achatius	
Sa.	8	Medardus		So.	23	4. S. n. Tr.	
So.	9	2. S. n. Tr.		Mo.	24	Johannes d. T.	
Mo.	10	Onuphrius		Di.	25	Elogius ○	
Di.	11	Barnabas ●		Mi.	26	Jeremias	
Mi.	12	Claudina		Do.	27	Sieben Schläfer	
Do.	13	Tobias		Fr.	28	Leo Papst	
Fr.	14	Modestus		Sa.	29	Peter u. Paul	
Sa.	15	Vitus		So.	30	5. S. n. Tr.	

Schwälmer Bauer (Rötelzeichnung).





Juli

Tag	Datum	Name	
Mo.	1	Theobald	
Di.	2	Mariä Hmſ.	
Mi.	3	Cornelius	
Do.	4	Ulrich	
Fr.	5	Anſelmus	
Sa.	6	Jeſaias	
So.	7	6. S. n. Tr.	
Mo.	8	Kilian	
Di.	9	Cyrillus	
Mi.	10	7 Brüder	
Do.	11	Pius	
Fr.	12	Heinrich	
Sa.	13	Margareta	
So.	14	7. S. n. Tr.	
Mo.	15	Apoſtel Teil.	
Di.	16	Walter	
Mi.	17	Alexius	
Do.	18	Karolina	
Fr.	19	Ruth	
Sa.	20	Elias	
So.	21	8. S. n. Tr.	
Mo.	22	Maria Magd.	
Di.	23	Albertine	
Mi.	24	Chriſtine	
Do.	25	Jakobus	
Fr.	26	Anna	
Sa.	27	Bertold	
So.	28	9. S. n. Tr.	
Mo.	29	Martha	
Di.	30	Beatrix	
Mi.	31	Germanus	

Schwälmer Kinder über Land.



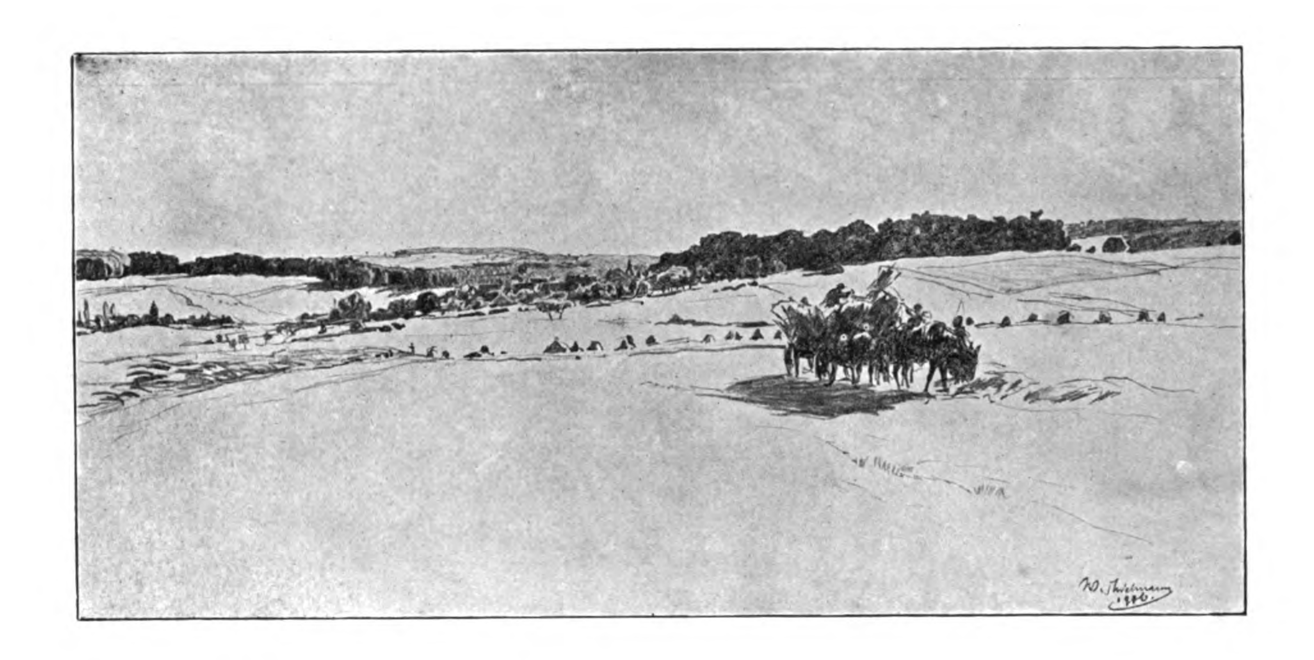


Auguſt

Do.	1	Petri Kettenf.		Sa.	17	Bertram	
Fr.	2	Portiuncula		So.	18	12. S. n. Tr.	
Sa.	3	Auguſt		Mo.	19	Sebald	
So.	4	10. S. n. Tr.		Di.	20	Bernhard	
Mo.	5	Dominicus		Mi.	21	Anaſtaſius	
Di.	6	Verklär. Chriſti		Do.	22	Oswald	
Mi.	7	Donatus		Fr.	23	Zachäus	
Do.	8	Ladislaus		Sa.	24	Bartholomäus	
Fr.	9	Romanus		So.	25	13. S. n. Tr.	
Sa.	10	Laurentius		Mo.	26	Irenäus	
So.	11	11. S. n. Tr.		Di.	27	Gebhard	
Mo.	12	Klara		Mi.	28	Auguſtinus	
Di.	13	Hildebrandt		Do.	29	Joh. Enthaupt.	
Mi.	14	Euſebius		Fr.	30	Benjamin	
Do.	15	Mariä Himlf.		Sa.	31	Rebekka	
Fr.	16	Iſaak					

Mädchenkopf (Porträt).





September

Tag	Datum	Name		Tag	Datum	Name	
So.	1	14. S. n. Tr.		Mo.	16	Euphemia	
Mo.	2	Rahel, Lea		Di.	17	Lambertus	
Di.	3	Mansuetus		Mi.	18	Quatbr. Siegf.	
Mi.	4	Moses		Do.	19	Januarius	
Do.	5	Nathanael		Fr.	20	Friederieke	
Fr.	6	Magnus		Sa.	21	Matth., Ev.	
Sa.	7	Regina		So.	22	17. S. n. Tr.	
So.	8	15. S. n. Tr.		Mo.	23	Joel	
Mo.	9	Bruno		Di.	24	Johann. Empf.	
Di.	10	Sosthenes		Mi.	25	Kleophas	
Mi.	11	Gerhard		Do.	26	Cyprianus	
Do.	12	Ottilie		Fr.	27	Kosmas u. D.	
Fr.	13	Christlieb		Sa.	28	Wenzeslaus	
Sa.	14	† Erhöhung		So.	29	18. S. n. Tr.	
So.	15	16. n. S. Tr.		Mo.	30	Hieronymus	

Schwälmer Bauer mit der Pfeife (Zeichnung).



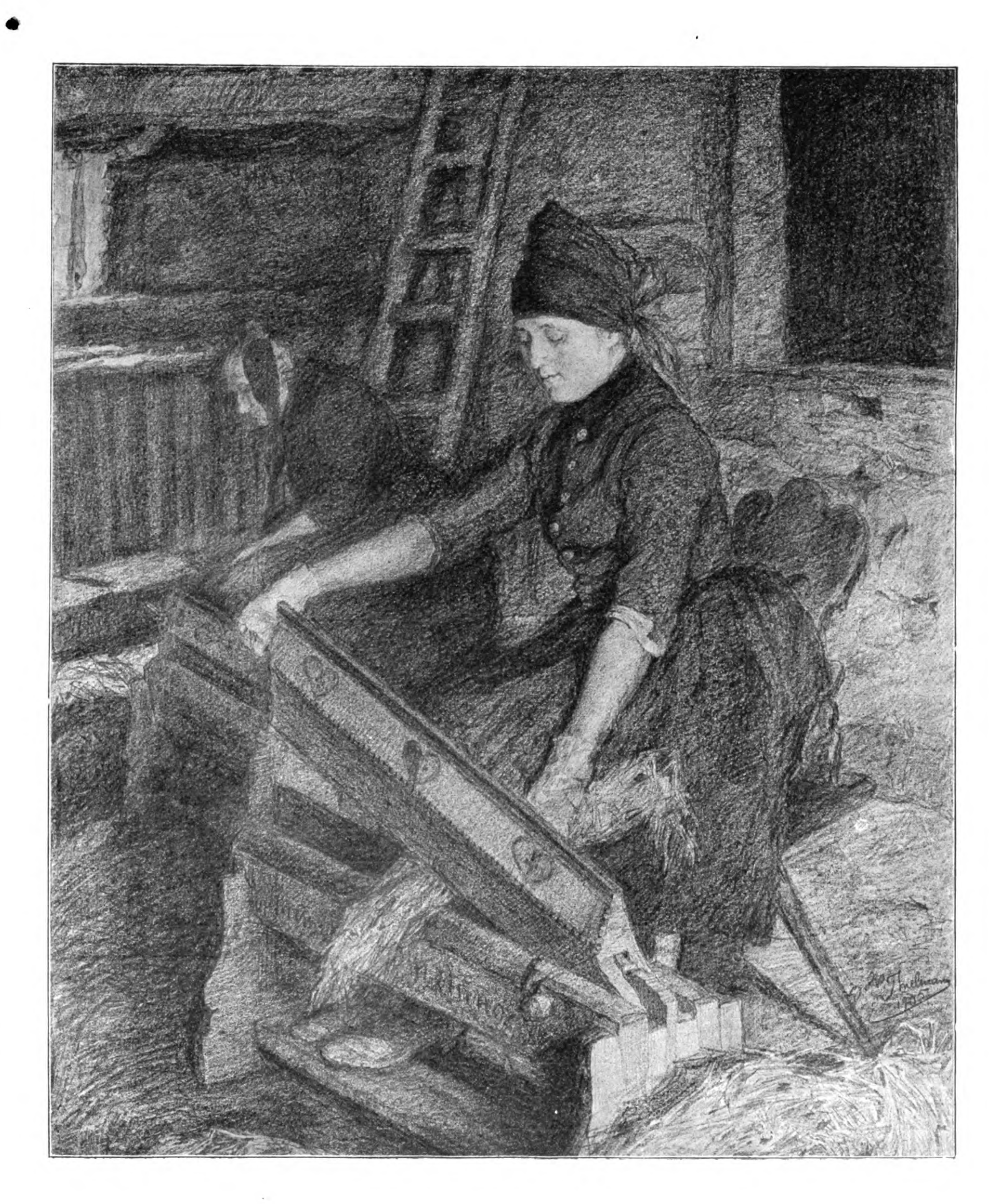


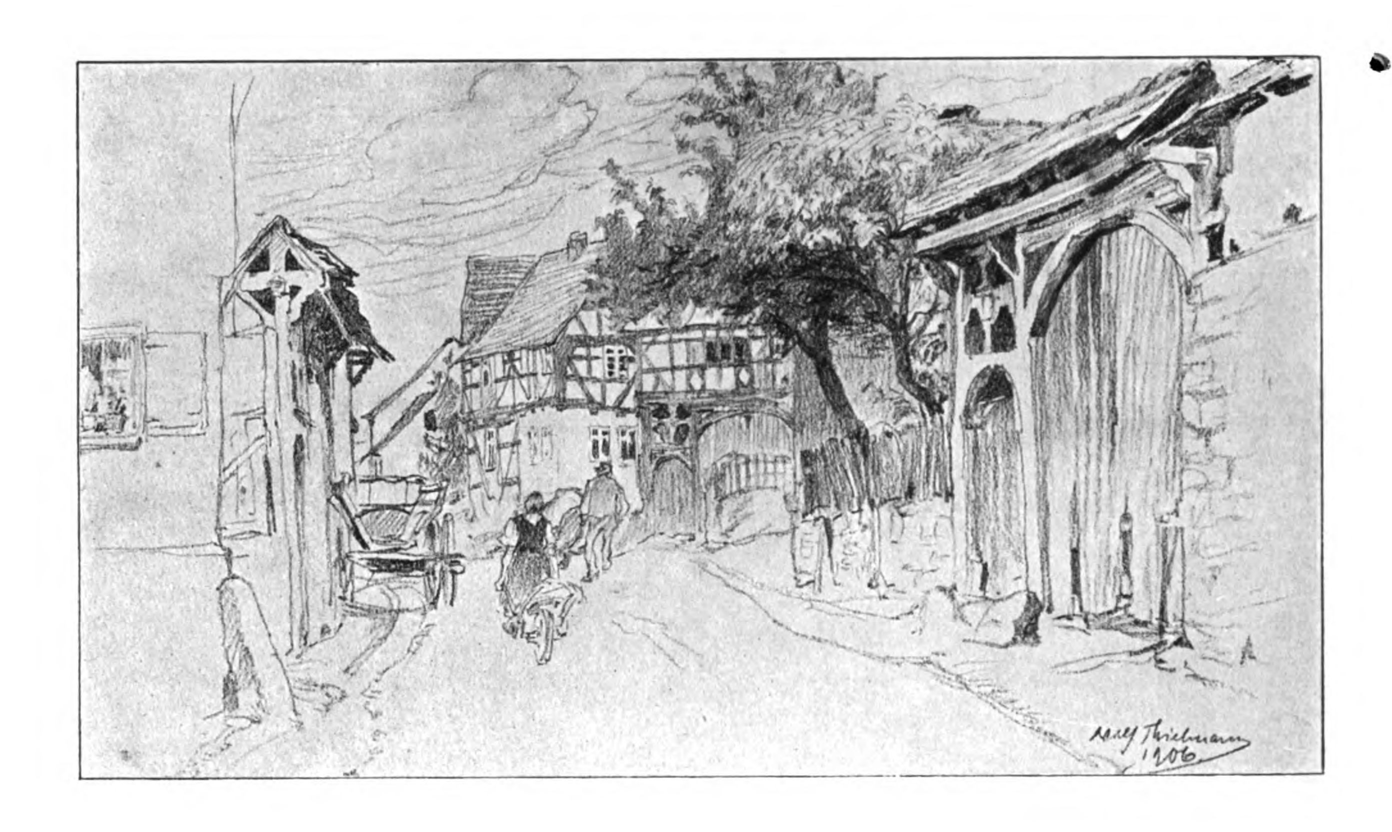
Oktober

Di.	1	Remigius	
Mi.	2	Vollrad	
Do.	3	Ewald	
Fr.	4	Franz	
Sa.	5	Fides	
So.	6	19. S. n. Tr.	
Mo.	7	Spes	
Di.	8	Ephraim	
Mi.	9	Dionysius	
Do.	10	Amalia	
Fr.	11	Burchard	
Sa.	12	Ehrenfried	
So.	13	20. S. n. Tr.	
Mo.	14	Wilhelmine	
Di.	15	Hedwig	
Mi.	16	Gallus	

Do.	17	Florentin	
Fr.	18	Lukas Ev.	
Sa.	19	Ptolemäus	
So.	20	21. S. n. Tr.	
Mo.	21	Ursula	
Di.	22	Cordula	
Mi.	23	Severinus	
Do.	24	Salome	
Fr.	25	Adelheid	
Sa.	26	Amandus	
So.	27	22. S. n. Tr.	
Mo.	28	Simon, Juda	
Di.	29	Engelhard	
Mi.	30	Hartmann	
Do.	31	Wolfgang	

Die Flachsbrecherinnen.



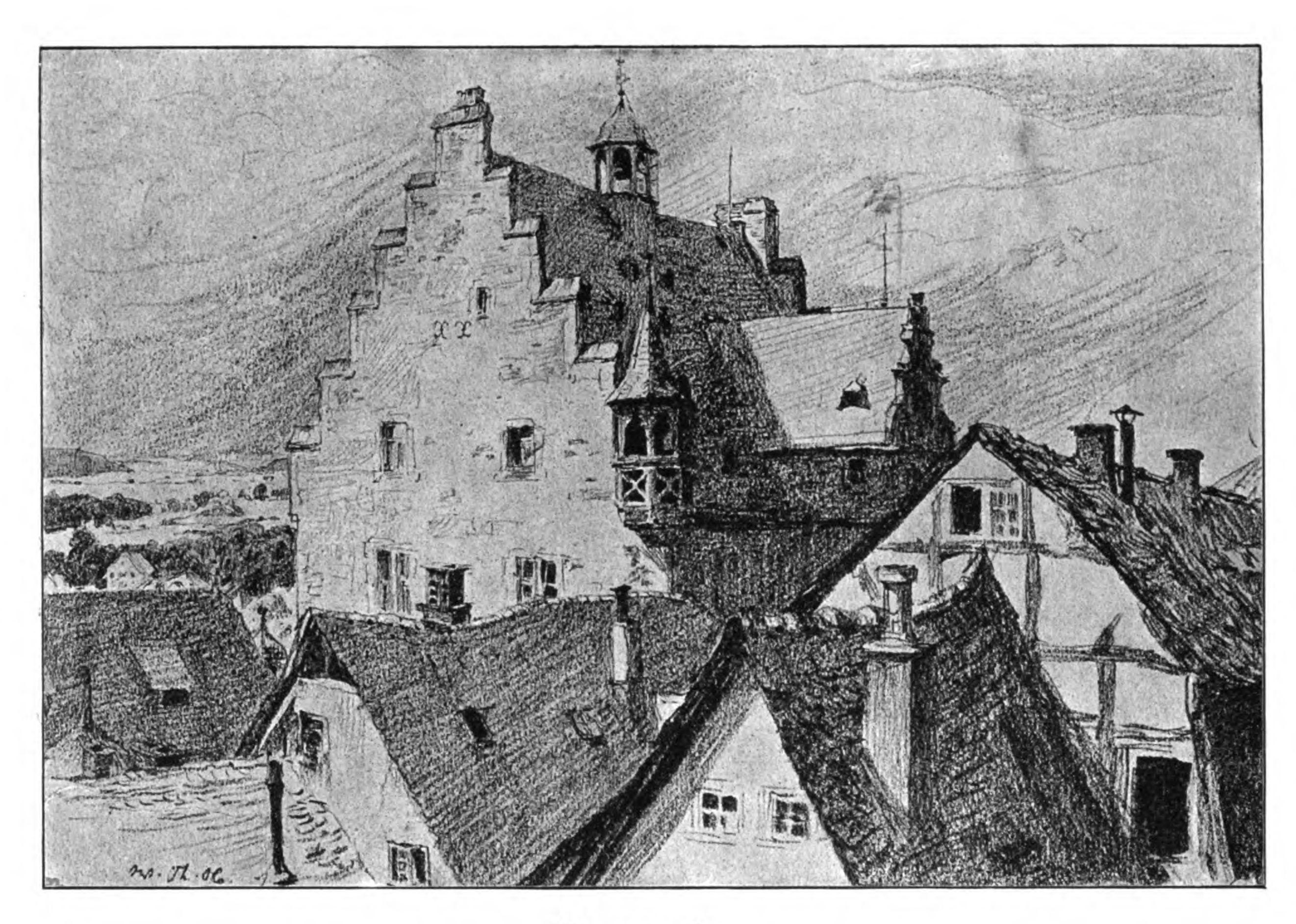


November

Fr.	1	Aller Heiligen		Sa.	16	Ottomar	
Sa.	2	Aller Seelen		So.	17	25. S. n. Tr.	
So.	3	23. S. n. Tr.		Mo.	18	Gottschalk	
Mo.	4	Charlotte		Di.	19	Elisabeth v. Th.	
Di.	5	Erich ●		Mi.	20	Edmund ○	
Mi.	6	Leonhard		Do.	21	Mariä Opfer	
Do.	7	Erdmann		Fr.	22	Ernestine	
Fr.	8	Claudius		Sa.	23	Klemens	
Sa.	9	Theodorus		So.	24	26. S. n. Tr.	
So.	10	24. S. n. Tr.		Mo.	25	Katharina	Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen geb. 1868.
Mo.	11	Martin Bischof		Di.	26	Konrad	
Di.	12	Kunibert ☽		Mi.	27	Lot	
Mi.	13	Eugen		Do.	28	Günther ☾	
Do.	14	Levinus		Fr.	29	Noah	
Fr.	15	Leopold		Sa.	30	Andreas	

Schwälmerin am Spinnrad (Studie).



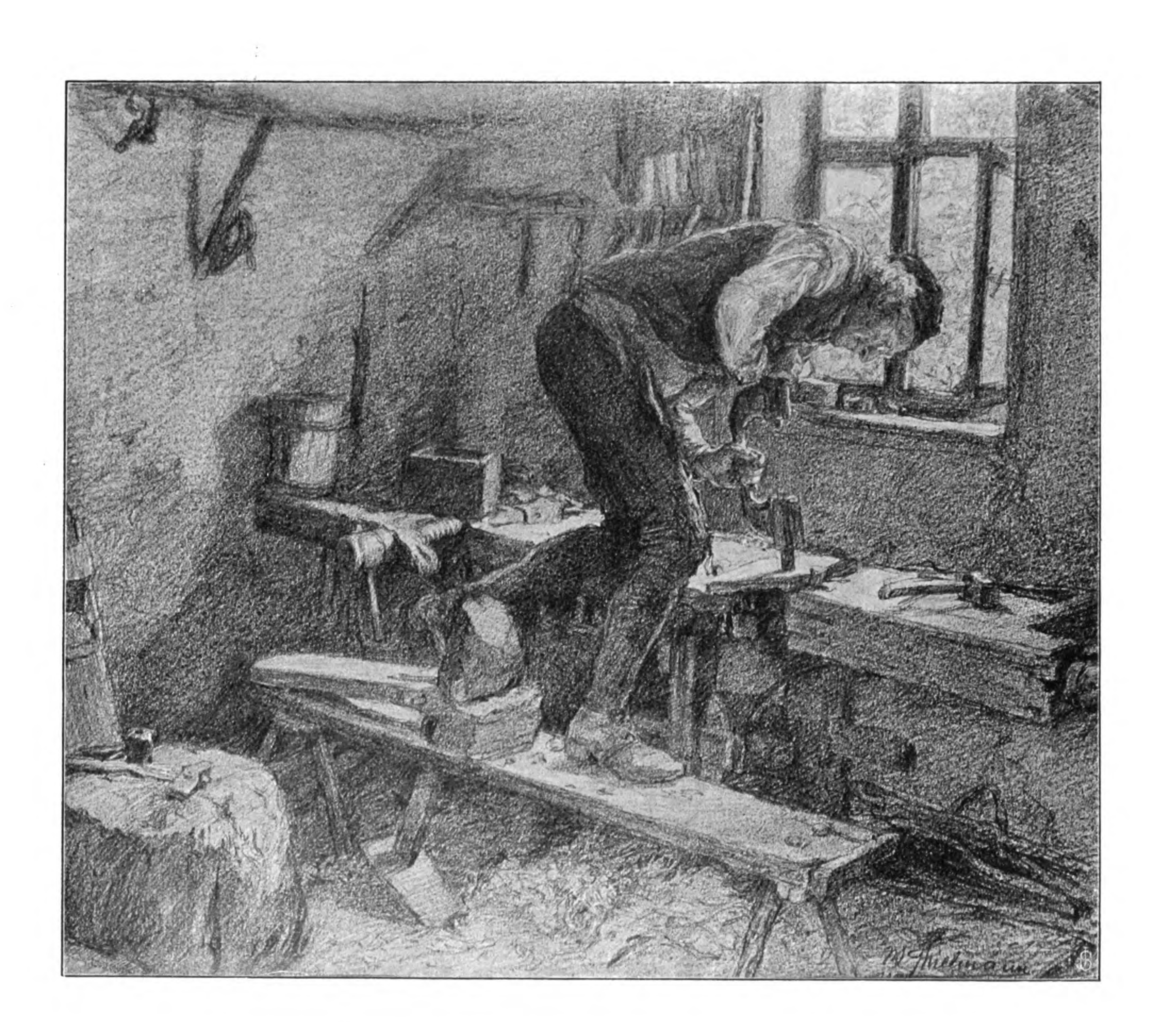


Dezember

So.	1	1. Advent.	
Mo.	2	Candidus	
Di.	3	Cassian	
Mi.	4	Barbara	
Do.	5	Abigail	
Fr.	6	Nikolaus	
Sa.	7	Antonia	
So.	8	2. Advent	
Mo.	9	Joachim	
Di.	10	Judith	
Mi.	11	Waldemar	
Do.	12	Epimachus	
Fr.	13	Lucia	
Sa.	14	Israel	
So.	15	3. Advent	
Mo.	16	Ananias	

Di.	17	Lazarus	
Mi.	18	Quatember	
Do.	19	Manasse	
Fr.	20	Abraham	
Sa.	21	Thomas Ap.	
So.	22	4. Advent	
Mo.	23	Ignatius	
Di.	24	Heiliger Abend	
Mi.	25	Weihnachten	
Do.	26	2. Weihnachtsf.	
Fr.	27	Johannes E.	
Sa.	28	Unsch. Kindl.	
So.	29	S. n. Weihn.	
Mo.	30	David	
Di.	31	Sylvester	

In der Werkstatt (Schwälmer Küfer).



Breitenau und Paulinzella.

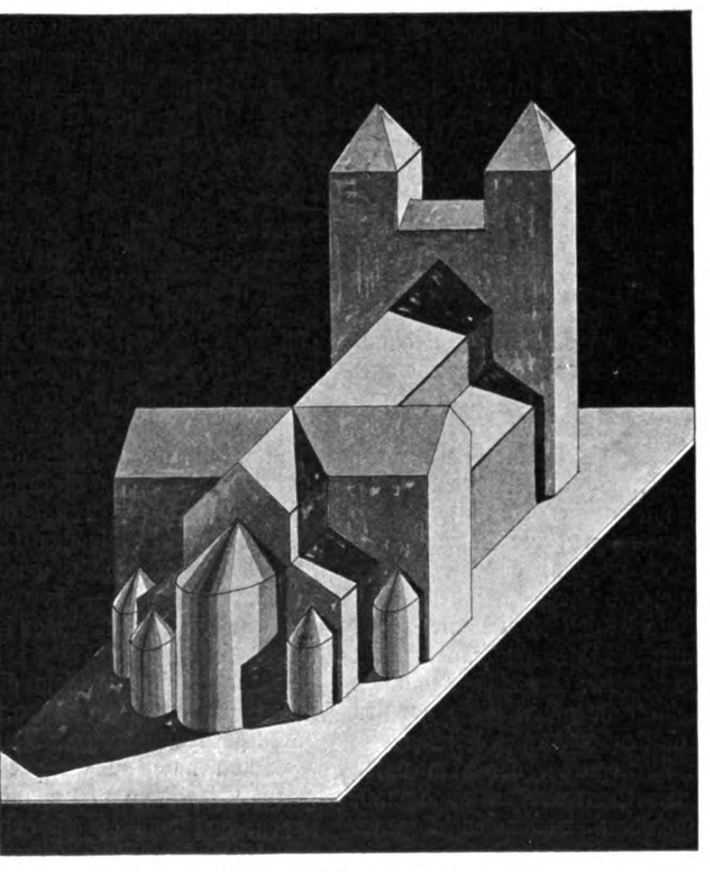
Drei gute Tagesmärsche voneinander entfernt liegen in Mitteldeutschland zwei Klostersiedelungen aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, deren Kirchen den Kunstgeschichtlern immer wieder zum Vergleichsstudium Anlaß geben: Paulinzella am Nordabhange des Thüringer Waldes, in engem Tal versteckt, am Zusammenfluß zweier kleiner Bergwässer, des Rottenbaches und des Bärenbaches, und im Hessenlande dort, wo die Eder in die Fulda sich ergießt, auf breiter Aue, weithin sichtbar, das Kloster Breitenau. Freilich, wer den Aufbau der beiden kreuzförmigen Basiliken vergleicht, wird der Unterschiede mehr als einen finden; in Breitenau ein behäbiges Glockenhaus mit überragenden Turmenden, das sich unmittelbar der Westfront vorlegt, ein wuchtiges Abschlußmotiv, in Paulinzella zwei elegante Turmpaare, deren westliches eine einschiffige Vorkirche flankiert, hier eine Säulenhalle, dort ein Pfeilerbau, bei der thüringischen Kirche eine seltene Mäßigung in der Anwendung von Bildhauerarbeit, beim hessischen Gotteshause eine nicht zu verkennende Freude am phantastischen Ornament. Indessen weit mehr, als diese Verschiedenheiten, fallen die architektonischen Eigentümlichkeiten auf, die den beiden gewaltigen, noch mit flacher Holzdecke abgeschlossenen Bauten gemeinsam sind, die Anlage einer Empore am Westende der Kirche, die rechtwinklige Umrahmung der Arkadenbögen mit Gesimsstreifen, die teilweise das gleiche Schachbrettmuster tragen, die Gliederung der Außenwände und vor allem die Bereicherung des Chores durch Anordnung von Nebenschiffen und fünf Apsiden, bauliche Eigenheiten, die um so bemerkenswerter sind, als sie weder durch die hessische noch thüringische Tradition sich begründen. Durch den Verzicht auf Krypta und Westchor entfernen sich beide Anlagen gleichmäßig von den Grundsätzen der heimischen Ordensbaukunst. Wird noch bedacht, daß die Bauhütte in Paulinzella noch während der Bauausführung sich dazu entschloß, die Vorkirche als dreischiffige Basilika, also als gleichwertige Fortsetzung des Langhauses auszuführen, den Bau des östlichen Turmpaares zu unterlassen und die Westtürme durch ein hochgezogenes Zwischenhaus, genau wie in Breitenau, miteinander zu verbinden, so kommen auch im Äußeren die beiden Kirchen einander um ein gutes Stück näher.

Rekonstruktion von Paulinzella.

Mag nun auch die Ansicht, ein und derselbe Meister sei der Schöpfer beider Werke gewesen, durch die Beobachtung nicht genügend begründet werden, daß einzelne Kapitälskulpturen in Breitenau bis ins einzelne mit den Gegenstücken in Paulinzella sich decken, so bleibt als sicher doch bestehen, daß wir es in beiden Fällen mit einer Schule zu tun haben. Und wenn auch nicht die Chronisten überlieferten, daß Breitenaus wie Paulinzellas Ansiedler eben jenem Schwarzwaldkloster Hirsau entstammten, das die Reformierung des Benediktinerordens sich zur Aufgabe gemacht hatte und ganz Deutschland mit blühenden Filialen durchsetzte, so würde schon die reiche, ebenso malerische wie zweckmäßige Chorform in Verbindung mit dem westlichen Atrium und der darüber liegenden Empore, der originellen Einfassung der Arkadenbögen und den wunderlichen Zerrbildern von steinernen Menschen und Tieren als Nachweis dienen können, daß schwäbische Architekten hüben wie drüben den Plan diktierten. Freilich nur bedingt, denn sonst dürfte sich in Breitenaus Langhaus und Paulinzellas Vorkirche als Stützenform nicht der viereckige sächsische Pfeiler, sondern die süddeutsche Säule finden. Sonst auch wären wohl die Hirsauer Osttürme mit dem dazwischen liegenden Vorchore zu Ehren gekommen. Schon zu lange besaß auf mitteldeutschem Boden das

breite sächsische Glockenhaus Bürgerrecht, als daß es nicht in Breitenau von vornherein, in Paulinzella später sich Geltung verschafft hätte.

Das Eindringen Hirsauer Baugedanken in Hessen und Thüringen bedeutete im Grunde genommen einen Sieg der burgundischen Architektur über die deutsche, einen künstlerischen Erfolg Frankreichs, der nicht ohne politische Nebenbedeutung ist. Denn nicht in Hirsau war jener Chorgrundriß mit den fünf Apsiden entstanden, sondern in Cluny, der mächtigen Zentrale der Benediktiner, dem Sitze der Bewegung, die auf die Verjüngung des Ordens hinarbeitete, dem Kloster, dem einst Gregor VII. angehört hatte und für immer zugetan blieb. Daß die Hirsauer, die Jünger Clunys, ihren Ordensbruder auf dem päpstlichen Stuhle in schweren Zeiten nicht im Stiche ließen, ist zu verstehen. Sollten wir in jenem Henricus, der als Kindsmörder auf einem der Breitenauer Kapitelle dargestellt ist, Gregors großen Gegner zu erblicken haben?



Rekonstruktion von Breitenau.

Der alte Glanz der beiden Töchterkloster Hirsaus ist zwar geschwunden. Ohne Dach steht der stolze Tempel der cella Paulinae, und wo einst Abt Drutwin und sein gelehrter Nachfolger Heinrich den jungen Hessen die Gelübde der freiwilligen lebenslänglichen Entsagung auf die Freuden der Welt abnahmen, empfängt heute der Strafanstaltsinspektor leichtlebige Gesellen zu unfreiwilliger vorübergehender Abstinenz. Kein Pilger, kein Wanderbursche, kein fahrender Scholar klopft mehr an die gastliche Pforte des Hospizes, die Herberge ist verschwunden und mit ihr der Kreuzgang, der Kapitelsaal und das Refektorium. Über die Gräber der Mönche hinweg geht der Pflug, nicht einmal die Stelle können wir mit Sicherheit bezeichnen, an der die Gebeine der Stifter ruhen. Und doch sind acht Jahrhunderte nicht imstande gewesen, die Erzeugnisse einer kunstgeschichtlich großen Zeit völlig zu vernichten. Zwar arg entstellt stehen Breitenaus Reste inmitten der gut erhaltenen Klostermauer, aber wer je den Zauber der unvergleichlich schönen Thüringer Kirchenruine hat auf sich wirken lassen, im ersten Frühlingsgrün oder an einem düsteren Dezembertage, wenn die Sonne sinkt oder wenn der Mond sein Licht in das schlafende Tal gießt, dem ist die Einsicht gefestigt, wie wenig man zu renovieren oder zu restaurieren oder zu rekonstruieren braucht, um ein Denkmal gut zu pflegen, wenn man nur das Überkommene in würdige Verfassung bringt und darin erhält.

Dreißig Jahre haben die kunstsinnigen und fleißigen Mönche im Rottenbachtale wie an der Fulda zum Bau ihres Münsters gebraucht, zehnmal so lange, als der moderne Baumeister Zeit hat, dem ungeduldigen Kirchenvorstande ein Werk von gleichem Umfange hinzusetzen. Mit welcher Freude mag die kleine Klostergemeinde ihren Einzug in das Heiligtum gehalten haben, mit welcher Befriedigung die am Bau Beteiligten auf ihre Arbeit geblickt haben, mit welchem Stolze der Abt mit dem befreundeten Gaste in die weiträumigen Hallen getreten sein und mit welcher Liebe die nachfolgenden Generationen an der Vervollständigung des Werkes, an der Ausmalung der großen Wandflächen, dem Ausbau des Inventars, der Ergänzung des Kultgerätes gearbeitet haben. Und welcher Genuß geht uns Nervösen verloren, die wir von heute auf morgen alles fertig sehen wollen.

A. Holtmeyer.



Ein neugefundenes Altarwerk des ausgehenden 15. Jahrhunderts aus der Dominikanerkirche zu Frankfurt a. M.

Das Städtische Historische Museum zu Frankfurt a. M., welches vom Publikum hartnäckig mit dem falschen und irreführenden Namen „Archiv" bezeichnet wird, hat um Weihnachten 1904 eine Erwerbung gemacht, die sowohl in lokalgeschichtlicher Hinsicht wie auch für die kunstgeschichtliche Forschung von wesentlicher Bedeutung ist.

Das Museum liegt dem Dom gegenüber am Weckmarkt, inmitten der Altstadt, und eines schönen Tages kam aus einer der benachbarten Straßen, der Fahrgasse, die Meldung, daß sich in einem Hause dortselbst „ein Altertum" befände, eine größtenteils mit Tapeten überklebte Bodentür, die sich dadurch auszeichne, daß an den Stellen, wo die Tapete losgelöst sei, ein paar gemalte Köpfe heraussähen. Damit war das Interesse an der Tür geweckt, und auf einem kleinen Umwege gelangte sie in den Besitz des Museums. Die unter den Papierrissen hervorscheinenden Spuren der alten Bemalung erweckten die Hoffnung, daß bei sorgfältiger Behandlung ein vielleicht nicht uninteressantes Stück gerettet werden könnte, welches umsomehr noch zur Konservierung aufzufordern schien, als der Besitzer angab, nach mündlicher Überlieferung solle die Tür aus der alten Frankfurter Dominikanerkirche stammen.

So ging es denn mit großer Sorgfalt an die Arbeit. Stück für Stück mußten die Tapetenfetzen eingeweicht und abgelöst werden, ohne daß man den Grund beschädigte. Goldene Heiligenscheine zeigten sich bald um die beiden Köpfe, die zuerst die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatten. Ein blauer Hintergrund ward sichtbar. Ganze Figuren traten hervor. Und als schließlich die ganze Hülle gefallen war, was zeigte sich da den erstaunten Blicken!

Vor einem blauen Hintergrund, der nach unten durch einen graubraunen Mauerstreifen abgetrennt, oben aber durch spitzbogenförmig zusammengebogenes spätgotisches Rankenwerk geschlossen ist, stehen in dreiviertel Lebensgröße zwei gekrönte weibliche Heiligenfiguren, beide mit freiherabfallendem goldblonden Lockenhaar, das von je einem scheibenförmigen Goldnymbus umstrahlt ist.

Die eine der Frauen, die rechts — vom Beschauer aus links — steht, trägt ein hellrotes, mit weißem Pelzwerk gefüttertes Gewand, das vor der Brust mit einer Agraffe geschlossen ist und durch den Brustschlitz ein braunes Untergewand durchblicken läßt. Sie zeigt dem Beschauer ein etwas verträumtes Gesicht mit hoher Stirn, gleichmäßig rund gezogenen Augenbrauen, leicht zwinkernden kleinen Augen, mit länglicher Nase, einem kleinen Mund, dessen Lippen wie zum Pusten zusammengezogen sind, endlich mit zugespitzt eiförmigem Kinn und länglichem Hals. Mit der linken Hand hält sie einen zu ihren Füßen stehenden gotischen Mauerturm, in der rechten einen Palmenwedel.

Daneben steht, ein wenig zu ihr hingewendet, die zweite Frauenfigur mit demütig nach halbrechts geneigtem Haupte. Ihr Gesicht zeigt ebenfalls eine hohe Stirn, aber mehr nach oben geschwungene Augenbrauen, an die der gerade breite Rücken der spitzen Nase unmittelbar anschließt. Die nach unten blickenden Augen sind leicht geschlitzt und zeichnen sich durch etwas zu hohe gerundete Oberlieder aus. Ihr kleiner Mund macht den Eindruck, als wenn sie etwas vor sich hin murmelte. Auch hier finden wir abermals ein weich gespitztes Kinn und länglichen Hals. Hier wie dort zeigt das Antlitz ein bläßliches Incarnat, welches nur mit leichtem Rot modelliert ist.

Diese zweite Heilige trägt über einem, am Halsausschnitt sichtbaren grünen Untergewand ein vorn herunter geschlitztes weinrotes Kleid mit grünem Besatz am Rand der Ärmel und am unteren Saum. Über dieses Kleid, das in der Taille von einem schmalen goldbesetzten Gürtel umschlungen ist, legt sich ein, wie es scheint ärmelloser, braungrüner Mantel, der lose von den Schultern herabhängt.

Zu ihrem Füßen liegt ein zähnefletschender Drache, einem langgeschweiften nackten Windhund nicht unähnlich. Er macht trotz des aufgesperrten Rachens einen sehr zahmen Eindruck, denn das am Ringe seines Halsbandes befestigte dünne Schnürchen, welches die heilige Frau in den langen schmalen Fingern ihrer linken Hand hält, würde ihn ernstlich nicht zu fesseln vermögen. — In der rechten Hand hält die Heilige einen bis zum Boden herabreichenden goldenen Kreuzstab.

Das Terrain, auf dem die beiden Frauen stehen, ist an den wenigen Stellen, wo es hervortritt, mit braun-grünem Gras und Blattwerk bedeckt.

Schon nachdem diese eine Seite der Tafel freigelegt war, konnte es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß man es mit dem Bruchstück eines spätmittelalterlichen Flügelaltars zu tun habe, das einst von barbarischer Hand zur Dachbodentür umgewandelt war. Erklärlich ist daher die Spannung, mit der wir uns fragten, ob die Untersuchung auch der anderen Seite von gleichem Erfolg begleitet sein, und was sie uns bringen würde. Zuerst galt es, den aufgesetzten Schloßkasten und ein paar breite Holzbänder zu entfernen, an denen die Türangeln befestigt gewesen waren. Schon nachdem dieses geschehen war, sahen wir, daß auch hier die Arbeit nicht vergebens sein würde, und wieder ging es mit Vorsicht und Geduld an das Waschen und Säubern, bis auch diese zweite Seite völlig freigelegt war. Auch dieses Mal wollte es das Glück, daß wir allen Grund hatten, mit dem Ergebnis zufrieden zu sein. Dasselbe hatte sich sogar noch gesteigert, denn indem die Vermutung sich bestätigte, daß wir den ehemaligen Flügel eines Altarschreines unter Händen hatten, zeigte sich zugleich, daß die zuerst freigelegte

Seite mit den beiden weiblichen Heiligen nur die Außenseite war, die bei geschlossenem Altarschrein der Gemeinde sichtbar gewesen ist. Die festlichere Innenseite des Flügels, die nur bei geöffnetem Altar gezeigt wurde, hatte sich auch uns erst in zweiter Reihe enthüllt.

Die vom kirchlichen Standpunkt aus größere Würde dieser Innenseite zeigt sich sogleich darin, daß hier ein goldener Hintergrund gewählt ist, welcher durch eine in blauer Farbe ausgeführte Abdeckung der beiden Zwickel nach oben einen spitzbogenförmigen Abschluß erhalten hat. Vor diesem Goldgrunde stehen zwei männliche Heilige, deren goldene Nymben gegen den gleichfarbigen Hintergrund einfach durch zwei, die Häupter umschließende schwarze Kreislinien abgegrenzt sind.

Der rechts — vom Beschauer aus links — stehende Heilige ist ein Bischof mit jugendlich frischem Antlitz, dessen graue Locken um den Nacken herum abgeschnitten sind. Das bartlose Gesicht zeigt ähnlich wie das der zweiten vorhin besprochenen Heiligen etwas hochgezogene Augenbrauen, geschlitzte Augen und ein wenig zu stark gerundete obere Augenlieder. Der Blick ist zur Erde gerichtet.

Der Heilige trägt eine weiße Mitra, deren goldene Borte mit farbigen Edelsteinen besetzt ist und an den beiden oberen Spitzen der sogen. „Cornua" mit je einer goldenen Eichel endet. Über dem bis zu den Füßen herabfallenden weißen Unterkleid, der Alba, trägt er eine an den Seiten geschlitzte grüne Casula, die am Rand mit Goldborte besetzt ist. Darüber hängt das breite, schwarz gestickte und an den Rändern mit Perlen benähte weiße Band vom Halsausschnitt bis zum Knie herab. Die Hände sind mit weißen Handschuhen bekleidet, deren Schlupfe von den Handgelenken als weiße, am Ende mit einem Kügelchen besetzte Lappen herabfallen. In der Rechten trägt der Heilige als Attribut ein rotgedeckeltes Buch, auf dem drei Brote liegen. Mit der Linken hält er den Bischofsstab, von dessen oberem Knauf ein weißes Tuch, das Sudarium, über die linke Schulter herabhängt.

In wesentlich anderem Gewande zeigt sich der zweite Heilige, der an des Bischofs linker Seite steht. Es ist ein Rittersmann in voller Rüstung. Von dem Kettenpanzer des Halses hängt ihm ein grüngefütterter und mit grünem Kragen besetzter weinroter Umhang über die Schultern bis zu den Knien herab, vor der Brust durch eine verschleifte Doppelschnur zusammengehalten. Mit der linken Hand hält er den vor den linken Fuß gesetzten Schild, der im roten Felde neun, in drei Reihen angeordnete goldene Bälle führt. Diese selbe Zeichnung findet sich auf dem Fähnlein der Lanze, die der Ritter mit der geharnischten Rechten umfaßt. Auf dem Haupte trägt derselbe ein violettes Barett, an dessen heraufgeschlagenem pelzverbrämten Rande eine große Agraffe aus Edelmetall über der Stirne prangt.

Das Gesicht des heiligen Helden ist von dichten braunen Locken umgeben, die über der Stirn gerade abgeschnitten sind und im übrigen bis auf die Schultern herabfallen. Sein zu dem priesterlichen Nebenmanne gewandtes nachdenkliches Antlitz zeigt unter kräftigen Augenbrauen etwas träumerische, nicht ganz voll geöffnete braune Augen, eine starke gerade Nase, schmale Wangen, einen dünnen braunen Schnurrbart und einen gleichfarbigen, am Kinn in zwei Spitzen geteilten Vollbart. Der Mund ist verhältnismäßig breit und voll und zeigt hier ebenso wie bei dem Bischof und der erstbeschriebenen weiblichen Heiligen die Lippen leicht wie zum Pusten aufeinandergelegt.

Auch hier stehen die Figuren auf einem ins Bräunliche spielenden dunkelgrünen Terrain mit Rasen und Blattwerk. Über den beiden Heiligen aber schweben drei kleine Engelsgestalten mit anbetend vor der Brust zusammengelegten Händen. Sie tragen alle drei, ähnlich wie der heilige Ritter, dichtes braunes bis auf die Schultern herabfallendes Lockenhaar, das vor der Stirn gerade geschnitten ist. Ihre nach hinten flatternden Gewänder sind grün, ebenso ihre langen spitzigen Flügel, deren Federn auf den Unterseiten der Flügel, wo solche sichtbar sind, eine Abtönung von hellgrün zum dunkelgrün erkennen lassen.

Das war das gereinigte Bild, welches nunmehr vor unseren Augen stand, und mit Staunen hatten wir es somit selber erfahren, daß es auch heute noch dem Altertumsfreunde täglich möglich ist, wirkliche Entdeckungen zu machen, wenn das Glück ihm hold ist. Die Farben sind noch merkwürdig frisch erhalten, trotz der brutalen Behandlung oder vielleicht gerade deshalb, weil sie durch den Tapetenüberzug vor noch Schlimmerem geschützt waren. Das Bild ist in Tempera auf Kreidegrund gemalt, der auf eine mit Leinewand bespannte Holztafel aufgetragen ist. Es gibt sich ohne Weiteres als eine Arbeit des ausgehenden 15. Jahrhunderts zu erkennen, und es bekundet für den Maler eine Tiefe der Empfindung, die unmittelbar zu Herzen spricht, dazu eine über den Durchschnitt hinausgehende Sicherheit in Zeichnung und malerischer Behandlung. Die Figuren liegen freilich noch ein wenig in der Fläche, und die volle Körperlichkeit hat der Maler noch nicht erreicht, aber die Ruhe und die Festigkeit, mit der die Heiligen dastehen, hat etwas Imponierendes, dazu eine gewisse Großartigkeit in der Auffassung, die sich besonders in der Gestalt des Bischofs fast zu monumentaler Größe steigert. —

„Wer bist du, rätselhafter Fremdling?" Diese Frage drängte sich dem gereinigten Bilde gegenüber einem jeden Beschauer mit unwiderstehlicher Gewalt auf. Noch lag für das prüfende Auge ein dichter Schleier über der Vergangenheit des Stückes, dessen Geschichte zu enthüllen wir uns doch bestreben mußten. Aber es währte nicht lange, da fügte sich eine Erkenntnis zur anderen, bis das Geheimnis enträtselt war.

Daß es sich um den Flügel eines Altarwerkes handelte, hatte die doppelseitig mit Heiligenbildern bemalte Tafel von vorn herein erkennen lassen, und

daß die Zeit seiner Entstehung dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörte, erwiesen Technik und künstlerische Behandlung. Wollte man dem Stücke näher kommen, so war die nächste Aufgabe, zu ermitteln, welche Heiligen in den vier beschriebenen Figuren dargestellt sind. Bei der Frau mit der Märtyrerpalme und dem Turm ist gar keine Wahl: es kann nur die heilige Barbara sein. Auch für die Frau mit Kreuzstock und Drachen gibt es ikonographisch nur eine Erklärung: es ist die jungfräuliche Märtyrin Margaretha. Der geistliche Herr würde durch das Buch und die Brote allein noch nicht hinreichend charakterisiert sein, um seine Persönlichkeit sicher zu bestimmen. Jene Attribute kommen mehreren Heiligen zu. Aber auch hier bleiben wir glücklicherweise nicht im Unklaren, denn die bischöfliche Tracht, die als drittes Attribut hinzukommt, läßt keinen Zweifel darüber, daß es sich um den Bischof von Myra, den heiligen Nikolaus von Bari handelt. Nur bei dem heiligen Rittersmann mußte auf die genauere Benennung vorläufig verzichtet werden, weil Rüstung, Schild und Lanze Attribute sind, die mehrere ritterliche Heiligen zu führen pflegen.

Mit diesen Kenntnissen ausgerüstet erinnerten wir uns, daß uns seiner Zeit über die Herkunft der „Tür" mitgeteilt war, angeblich solle sie aus der Dominikaner-Kirche stammen. Traf diese Angabe zu, so stand zu hoffen, daß ältere schriftliche Nachrichten über die Altäre jener Kirche den näheren Aufschluß bringen würden, und in der Tat führten die in dieser Richtung angestellten Nachforschungen, bei denen ich mich aufs neue der steten Hilfsbereitschaft des Archivdirektors Herrn Dr. Jung zu erfreuen hatte, bald zu dem gewünschten Ergebnis. Das alte Archiv des Frankfurter Dominikanerklosters wird jetzt im Stadtarchiv aufbewahrt. In demselben befindet sich unter Nr. 19 eine Pergament-Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts mit der alten Bezeichnung: „Conventus francofurtensis ordinis praedicatorum C. 163," und in eben diesem Buche steht auf Seite 13 folgende, von späteren Chronisten wiederholte Notiz: „Capella Wynrich Monis cum suo altari consecrata est anno domini m⁰ cccc⁰ xc⁰ i per venerabilem dominum Henricum de Revenaco, episcopum Venecomponensem, in honore sanctorum Dominici confratis prioris nostri, Johannis baptistae, Nicolai episcopi, Wolfgangi episcopi, Quirini martiris, Katherinae, Barbarae et Margarethae virginum." Daraus geht hervor, daß im Dominikanerkloster zu Frankfurt im Jahre 1491 der damalige Mainzer Generalvikar Heinrich von Rübenach, welcher Titularbischof von Venecomponum in Syrien war, einen zum Andenken an Wynrich Monis gestifteten Altar der genannten acht Heiligen geweiht hat. Unter diesen Namen aber finden sich diejenigen der drei auf unserer Tafel dargestellten Heiligen Nikolaus, Barbara und Margaretha, und auch für den heiligen Rittersmann des Altarflügels bieten die fünf übrigen Namen jetzt eine Erklärung: es ist Quirinus, der nach der Legende als römischer Tribun den Märtyrertod erlitten hat und als Ritter mit Schild und Lanze dargestellt wird. Somit sind von den acht Heiligen jenes Altars von 1491 vier auf unserem Flügel nachgewiesen, und da auch die stilistische Erscheinung des Stückes selbst sowie die mündliche Tradition mit der angezogenen schriftlichen Quelle auf das Beste übereinstimmen, so dürfen wir nunmehr mit Bestimmtheit behaupten, daß wir in jenem Flügel einen Teil des Altars von 1491 vor uns haben.

Die kirchlichen Altertümer der Stadt Frankfurt sind somit um ein sehr interessantes Stück bereichert worden. Zugleich ist damit auch für die Geschichte der mittelrheinischen Malerei des ausgehenden Mittelalters ein nicht unwesentliches neues Belegstück gewonnen worden. Indessen dürfen wir hier umso eher davon absehen, den Flügel nach der kunstgeschichtlichen Seite hin näher zu beleuchten, als wir in dieser Hinsicht aus der Feder des Herrn Museumsdirektor Dr. Back-Darmstadt eine eingehende Besprechung desselben unter Heranziehung eines umfangreichen Vergleichsmaterials zu erwarten haben. Nur noch ein paar Bermerkungen über die Verhältnisse, unter denen der Altar entstanden ist, seien hier gestattet.

Winrich Monis, genannt „zum dürren Baum", ist im Jahre 1477 gestorben. Die Entstehungszeit des Altars fällt also zwischen die Jahre 1477 und 1491, und zwar ist er von der Witwe Agnes Monis, geb. von Glauburg gestiftet worden, was ja an sich schon das Wahrscheinlichste sein würde, was aber noch durch eine quellenmäßige Angabe erhärtet wird, nach der Agnes im Jahre 1478 „zur Winrichscapelle zu den Predigern" 40 fl. stiftete. Nach ihren Angaben wird jedenfalls die sachliche Ausstattung des Altars geschehen sein. Leider sind wir aber nach den bislang verfügbaren Quellen nicht imstande, gleich die nächstliegende Frage zu beantworten. Welche Darstellung sie für das Mittelbild des Altarschreines gewählt hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Für die geistlichen Schriftsteller, auf deren Angaben wir uns hier allein stützen können, mußte es wichtiger erscheinen, die Namen der Altarheiligen anzugeben, als die künstlerische Ausstattung zu schildern.

Daß der andere Altarflügel, das Gegenstück zu dem unsrigen, die Bilder des heiligen Dominicus, ferner Johannes des Täufers, des Bischofs Wolfgang und der Katharina getragen hat, ist sicher, aber auch hier können wir über die Reihenfolge, in der sie zusammengestellt waren, aus dem erwähnten Bericht keine zuverlässige Nachricht entnehmen, weil dort von den Heiligen unseres Flügels nur Barbara und Margaretha so, wie sie tatsächlich zusammen stehen, auch zusammen genannt werden. Dagegen Nikolaus und Quirinus nennt der Chronist nicht dem Altar entsprechend nebeneinander. Hätte er das getan, so würden wir annehmen dürfen, daß er auch die übrigen vier Heiligen, der Anordnung des Altars folgend, namhaft gemacht hätte, und daß demnach Dominicus und Johannes Baptista — die er tatsächlich zusammen nennt — die Innenseite des

anderen Flügels, als Gegenstück zu Nikolaus und Quirinus, gefüllt hätten, während die hll. Wolfgang und Katharina sich auf der Rückseite des Flügels gefunden hätten. Immerhin scheint auch so diese Reihenfolge sich als die natürliche zu ergeben, weil auf diese Weise St. Dominicus sich — wie das in einem Dominikaner-Kloster wahrscheinlich ist — auf der Hauptseite des Altarflügels befunden hätte, und weil außerdem bei jener Anordnung auch die drei weiblichen Heiligen des Altars sich zusammen auf der Außenseite präsentiert hätten. Daß Johannes der Täufer neben Dominicus gestanden, vermute ich deshalb, weil der Chronist diese beiden zusammen an erster Stelle nennt. Trifft das zu, so bliebe für St. Wolfgang keine andere Wahl, als ihn neben die hl. Katharina auf die andere Seite des Flügels zu versetzen. Indessen das alles kann nur als Vermutung ausgesprochen werden.

Welches die äußeren Gründe waren, die bei der Wahl der acht Altarheiligen den Ausschlag gegeben haben, wird sich mit Sicherheit kaum jemals angeben lassen. Fünf der gewählten Heiligen, nämlich Dominicus, Johannes d. Täufer, Nikolaus, Katharina und Wolfgang zogen jetzt nicht zum ersten Male in die Dominikanerkirche ein. Sie wurden hier, wie man aus H. H. Koch's Büchlein über das Dominikanerkloster S. 65/66 ersehen kann, teilweise schon seit dem 13. Jahrhundert an verschiedenen Altären verehrt, zum Teil sind auch später noch zu ihren Ehren neue Altäre an der gleichen Stelle geweiht worden. Daß uns unter den gewählten acht Heiligen die Namensheiligen der Eltern des Winrich Monis — Johann und Margarethe Monis geb. Preuß — bezw. diejenigen seiner beiden Töchter Margrethe und Katrine begegnen, scheint nur ein Zufall zu sein, denn ähnliche Beziehungen lassen sich bei den übrigen fünf oder, wenn man Dominicus abrechnen will, vier Heiligen weder zu den Mitgliedern der Familie des Winrich Monis noch zu denjenigen seiner beiden Frauen Elsgen Weiß v. Limburg und Agnes v. Glauburg nachweisen.

Auch die Frage, wie lange der Altar in kirchlichem Gebrauch geblieben ist, bleibt unentschieden, immerhin haben wir aus der Mitte des 18. Jahrhunderts eine wenn auch ziemlich späte Nachricht, die in dieser Hinsicht genannt werden muß. Für die Geschichte der Dominikanerkirche und für diejenige ihrer künstlerischen Ausstattung findet sich ein überaus reiches Material in dem von Fr. Jacquin geschriebenen umfangreichen „Chronicon praedicatorum“, das bis zum Jahre 1778 geführt worden ist und sich handschriftlich im Stadtarchiv befindet. Dieser Jacquin nun hat den von uns oben angezogenen Bericht der Handschrift des 15. Jahrhunderts ebenfalls gekannt und wörtlich wiederholt. Er fügt aber (Bd. I. S. 248) hinzu: „haec capella videtur esse, ubi defacto est altare sancti patris nostri,“ woraus man in Anbetracht der sonst bewiesenen Sorgfalt Jacquins mit Sicherheit schließen kann, daß unser Altar im 18. Jahrhundert bereits nicht mehr in der Monis-Kapelle stand, sondern hier einem Dominicus-Altar hatte weichen müssen.

Eine Abbildung des Altarflügels zu geben, ist leider zurzeit noch nicht möglich, da eine sachgemäße Herstellung des Bildes, die bei den mannigfachen Verletzungen auf viele Schwierigkeiten stößt, erst demnächst in Angriff genommen werden soll, der jetzige Zustand aber eine klare Aufnahme nicht zuläßt.

Auf welche Weise und seit wann der Altarflügel so traurig zur Bodentür entstellt worden ist, bleibt fraglich. Es steht fest, daß im Jahre 1803 durch die Säkularisation der geistlichen Stiftungen die Güter derselben und damit auch alle Gemälde der Klostergeistlichen in das Eigentum der Stadt übergingen. Diese beließ sie einstweilen im Dominikanerkloster, bis sie im Jahre 1809 Dalberg übernahm, der sie durch Chr. G. Schütz den Vetter reinigen ließ und sie dann der Gesellschaft „Museum“ zum Geschenk machte. Da nun bekannt ist, daß damals mehrere der Bilder abhanden gekommen sind, so darf man auch wohl die Entfernung unseres Altarflügels in jene Zeit versetzen. Aus dem Umstand, daß Jacquin an der erwähnten Stelle nicht — wie er es sonst gelegentlich tut — auf das zugehörige Stück hinweist, könnte man freilich schließen, daß der Altar schon im 18. Jahrh. nicht mehr in dem Kloster vorhanden gewesen sei. Trotzdem ist das wohl kaum anzunehmen: die Sorgfalt, mit der die Dominikaner sonst ihre Kunstschätze im allgemeinen bewahrt haben, spricht dagegen. Wir müssen uns daher wohl eher entschließen, die geschilderte Mißhandlung des Altars dem 19. Jahrh. zur Last zu legen. Jetzt nach einem Jahrhundert erst kehrt er zu der alten Sammlung zurück, die inzwischen in den Besitz des Städtischen Historischen Museums gelangt ist, und die auch heute noch dem Beschauer einen unauslöschlich eindrucksvollen Begriff gibt von der einst weitberühmten künstlerischen Ausstattung des Dominikanerklosters zu Frankfurt a. M. Dr. Otto Lauffer.

Stadtmauern.

Was eine Stadt ist, kann uns eine Beamtenseele gleich sagen. Sie denkt an Städteordnung, einen Magistrat, an die Polizei und ähnliche Sachen. Die machen für die Verwaltung das Wesen der Gemeinschaft aus, wenn sie die regellos in die Landschaft gestreuten Ansammlungen von Häusern mit dem Ehrennamen bezeichnet, der Anspruch auf Anteil an der ehren- und ruhmvollen Geschichte des deutschen Städtewesens verleiht.

Bei den Alten war es anders. Ihre Stadt war

ein nicht nur innerlich durch tausend Ordnungen des Gesetzes und der Sitte gegliederter Organismus, die Heimat der darinnen zu gemeinsamer Tätigkeit, gleichen Rechten und gemeinsamem Leben verbundenen Bürgerschaft, sondern auch äußerlich eine schöne Einheit. Ebenso ihre Wehrhaftigkeit zu bezeugen und zu bewähren wie ihren Schönheitsdrang zu betätigen, umschloß sie sich mit den Gürteln der Mauern, schmückte sie, beides zur Wehr und zum Schmucke, mit dem Kranze der himmelanstrebenden Türme in den mannigfachsten Formen, und war, so lange sie sich in Kraft ihrer Aufgabe und ihres Wesens bewußt war, solche Wehr und solchen Schmuck zu erhalten und zu bessern eifrig bemüht.

So sagt Goethe, in einer noch gar nicht weit entlegenen Vergangenheit, aus dem Vollgefühle des Bürgers heraus:

> Denn wo die Türme verfallen und Mauern, wo in den Gräben Unrat sich häufet,
> Wo der Stein aus der Fuge sich rückt und nicht wieder gesetzt wird,
> . . . Der Ort ist übel regieret.

Man darf sagen, daß nicht bloß die eigenartigste und bezeichnendste, sondern auch zugleich die reizvollste, ja schönste Leistung des Mittelalters auf dem Gebiete der Baukunst die Befestigungen sind. Im Drange, sie zu vervollkommnen, nach innen und außen das Bild zugleich schöner und wehrhafter Zusammenfassung und Abschließung zu geben, ging man oft weit über das an sich Zweckmäßige hinaus, und gab auch anderseits selbst die für die Verteidigung bedeutungslos gewordenen Teile älterer innerer Befestigungen in heiliger Scheu nicht preis, sondern hielt sie in gutem Stande und verlieh ihnen neue Würde.

Wo die Natur zu große Schwierigkeiten in den Weg legte, und wo etwa auch die schöne Sichtbarkeit in die Ferne ausgeschlossen war, begnügte man sich oft mit dem Unumgänglichen, wie denkend, der Feind werde nicht so unanständig sein, gerade da anzugreifen, wo solche schwache Stelle sei, und bildete dafür wieder einmal die mehr sichtbare Seite geradezu zur Schauseite, mit übermäßigem Aufwande von Kunst und Geschmack.

Wer die Langischen Stahlstiche aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und die Kupfer Merians vergleicht, wird des Unterschieds im Wandel der Zeiten leicht inne. Die heutigen Städte lassen sich überhaupt nicht mehr abbilden. Sind nicht zufällig ein paar alte Bauwerke, die den neuen Tand beherrschen, übrig, und gibt nicht die Natur einen unverwüsteten festen Rahmen, dann hat keine neue Stadt mehr als Ganzes Charakter, geschweige, daß sie das Bild geschlossener künstlerischer Einheit und Eigenart böte.

Bei unserer Väter Gedenken ist man mit dem herrlichen Schmucke noch schonsam verfahren, hat Mauern und Tore und Graben und Türme in Ordnung gehalten, wenngleich nicht überall und nicht immer. Aber unsere Zeit hat es eilig zu tun, das Erhaltene zu schwächen, das Geschwächte zu vernichten. Sie haßt die Stadtmauern, weil sie der Gesinnung, die sie liebt, fremd und des geschichtlichen Schmuckes selbst nicht würdig ist. Wenn sie sich hier und da dazu aufschwingt, einzelnes, ein Tor, einen Turm, zu erhalten, und meist dem lächerlichsten aller Beweggründe, der Rücksicht auf Fremde, zuliebe für beachtungswürdig erklärt, so geschieht auch das selten, ohne daß gerade zugleich über die weniger geschätzten Teile die Verwüstung um so schärfer hereinbricht.

Noch zu unserer Zeit boten Steinau, Butzbach, Fulda, Bergen (welche Stadt wohl Goethe vorschwebte, wenn er Hermanns Vaterstadt schilderte), Orb, besonders die drei Reichsstädte Wetzlar, Friedberg, Gelnhausen und andere, die herrlichsten Beispiele der Geschlossenheit und Schönheit, um die uns die ganze Welt beneiden durfte. In allen den Städten ist jetzt nur wenig mehr übrig, und an dem übrig Gebliebenen reißt man unablässig herum oder schüttet zu mit Unrat. Im nördlichen Hessen bieten heute wohl nur, nachdem auch Allendorf a. d. W. verdorben ist, Grebenstein und Immenhausen, in der Wetterau Büdingen, bedeutsame Beispiele schöner Erhaltung der mittelalterlichen Wehr.

Es lohnt sich wohl, bei den Mauern Büdingens, als einer noch wenig gekannten Merkwürdigkeit, zu verweilen. Auch diese Stadt hat freilich die Pforten und die Tore, bis auf eines, das berühmte Unter- oder Jerusalemer Tor, verloren, und die Anschlüsse der Werke im Schloßgebiete sind unkenntlich geworden. Aber sonst ist der äußere Ring gänzlich erhalten, mit dem Bachbrückelchen, mit allen seinen fünfzehn Türmen, davon zehn oben geschlossen sind, und von den fünf oder mehr Türmen der inneren Mauern stehen noch vier in dem zu zwei Dritteln erhaltenen Zuge, der wieder zwei Bachdurchlässe enthält. Auch der äußere, gefütterte Graben ist ganz, der innere ist großenteils erhalten.

Die Geschichte der Befestigung ist einfach. Im Dorfe Büdingen erhielt 1353 der zwischen zwei Arme des Semenbachs gefaßte Teil, der vor der Burg lag, und in dem man auch Höfe der Burgmannen hatte, das Stadtrecht, nachdem er befestigt worden war mit den zwei hohen Pforten, tiefen Wassergräben und einer mit Türmen bewehrten einfachen starken Mauer, auf deren Umgange man das Ganze, vom Schlosse bis wieder zum Schlosse, umschreiten konnte. Hinter der Mauer lief allenthalben die genügend breite Mauergasse her.

Nachher erhielten auch die nördlich jenseits des Baches bis an und in den Berg hinein belegenen Häuser und Gassen eine Umschließung und 1390 als „Neustadt“ den bürgerlichen Anschluß an den älteren Teil.

Im 15. Jahrhundert ward vor der Südseite der Altstadt und des Schloßbezirks her, jenseits des Grabens und seitherigen Bachlaufes, eine neue Mauer gezogen, von hinten mit einem starken Erdwall beschüttet. Bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinein verstärkte man die Umfassung der Neustadt im Norden und Osten; sie erscheint nur als hoher, zwischen zwei Mauern gefaßter Damm,

und hat damals auch neue starke Türme erhalten und den Torzwinger. In ähnlicher Weise legte man einen noch weit stärkeren Damm vor den Graben der ganzen Westseite — der Talseite — mit breitem Wassergraben. Auch der Süd- und Westzugang bildete einen wohleingerichteten Zwinger zwischen dem neuen Torbau und dem alten Pfortenturm. Später hat man noch Hommayen vor die Tore gebaut.

Die neueren Befestigungswerke, mit großem Aufwande zur Verteidigung mit Feuerwaffen und gegen solche angelegt, und zum Teil von mächtiger Stärke, wie denn das große Bollwerk im Nordwesten und die dreigeschossige Streichwehr dabei zu den namhaftesten derartigen Werken zu rechnen ist, und das Untertor zu den reizvollsten, sind auch nach ihrer technischen Ausführung von besonderer Bedeutung. Überall ist freilich die Höhenentwickelung gering, die Mauern sind nicht hoch, die Türme meist oben platt. Desto bedeutsamer steigen im Stadtbilde die drei Pfortentürme auf, ferner die Kirche, das Rathaus, das Stadtwirtshaus, die Burg und die zwei Schloßbauten am Ober- und Mehltore. So fehlte es ihm, zwischen den hochanlaufenden Linien der Berge, nicht an eigener reizvoller Bewegung. Wundersam ist heute noch der malerische Anblick der Nordseite am Gebück, von kraftvoller Gediegenheit die gleichfalls gänzlich erhaltene westliche Schauseite des Städtchens.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts ward der vermehrten Zahl der Bürgerschaft die Mauergasse in der Altstadt zum Bebauen eingeräumt; nachher hat das 18. und noch mehr das 19. Jahrhundert dem Bestande Schaden getan. Wo er erhalten ist, ist er auch heute weder vor dem Verfall noch vor der Willkür gesichert.

Es muß sich hier bald zeigen, ob das hessische Denkmalschutzgesetz wirken kann, wo es muß. Es hat keine schönere und bestimmter vorgeschriebene Aufgabe, als diese. Richard Haupt.

Urkundliche Nachrichten über Wandmalereien im Schlosse zu Ziegenhain.

Das Schloß in Ziegenhain ist vielfach umgebaut worden, das zeigen die Kunstformen der einzelnen Gebäude, und das ergibt sich auch aus einigen handschriftlichen und chronikalischen Nachrichten. Zwar läßt sich die Entstehungszeit der ältesten Bauteile nicht urkundlich belegen, wohl aber stehen uns für den großen Um- und Neubau, der in spätgotischer Zeit stattgefunden hat und von dem vor allem der nördliche und südwestliche Flügel betroffen worden ist, bestimmte urkundliche Angaben zu Gebote. Am 9. Dezember 1511 benachrichtigten Landhofmeister und Regenten von Hessen den Rentmeister in Ziegenhain, sie seien mit Meister Hans dem Steinmetzen übereingekommen, daß dieser gleich nach dem 2. Febr. 1512 den Bau beginnen werde. In diesem und mindestens noch in dem nächsten Jahre ist dann fleißig an dem Schlosse gebaut worden.

Über die Innenausschmückung dieser neuen Gebäude erfahren wir nichts. Wie es scheint, hat erst Landgraf Philipp der Großmütige nach Beendigung der großen Festungsbauten in Ziegenhain, die er 1537 in Angriff nahm, die Säle und Gemächer des Schlosses ausmalen lassen. Die Kenntnis dieser Wandmalereien verdanken wir der Bautätigkeit eines Enkels des Landgrafen Philipp, des Landgrafen Moritz. Dieser hat, wie der Chronist Winckelmann berichtet, das zwar alte, aber mit schönen und sehr hohen lichten Gemächern und Sälen versehene Schloß nicht allein renoviert, sondern noch dazu einen ganz neuen Bau mit vielen Gemächern, Galerien von einem Gebäude zum andern, einem bequemen Marstall usw. aufführen lassen. Es geschah dies etwa 1615.

Bei den Renovierungsarbeiten wurde auch ein Teil der Gemächer aufs neue ausgemalt, wohl unter Benutzung der alten Gemälde. Wie diese beschaffen waren, davon gibt uns die noch erhaltene Rechnung des Künstlers, die hier in ihrem vollen Wortlaute folgen mag, ein anschauliches Bild:

„Verzeichnus, was in unsers gnädigen fürsten und herrn festung Ziegenhain durch mich Hans Wilhelm Kirchhoff von angedingter malerarbeit in anno 1616 gemacht und verfertigt worden ist.

Erstlich den großen sahl für unser gnädigen fürstin und frauen gemach von neuem vermalt, oben an dero buhnen 26 balken, jeden $53^1/_2$ schuch, sampt dem großen strich, welcher auch so lang als der sahl breit. Item noch zween balken auf beiden seiten gemelten sals von 66 schuhen und drei strichen gleicher lenge, alle balken auf einer und die striche auf drei seiten, beneben dero seul mit zween pfölen und vier knien. Item das camien und alles was mehr hierin zu malen gewesen, alles grau in grau mit laubwerk, wapen und lewen, wie zu sehen. Item 34 bilder, deren 4 ganzen stands, als der Goliat und David, auch alle grau in grau und gelbe mit engelischem bleigelbe gemalt. Item vier thüren eingefast und uberall mit laubwerk, wapen und anderem in obgemeldeter farbe. Item einundvierzig felder eingefast und darin eines jeden bildes bedeutung und namen mit fracturschrift geschrieben. Item im ganzen sahl umb und umb in fenstern und allenthalben alles mit furhengen gelb in gelb, blau und rot und in den fenstern die bänke mit ölfarben in gleicher gestalt gemacht.

Vors ander in der fürstin gemach sechs ganze

historien, als die rote hur uffm drachen und die könige fur ihr knieend (Off. Joh. 17). Item den herrn Christum, da er teufel und tod zum füßen hat liegen. Item die töchter dero Moabiter. Item Adam und Eva. Item der engel, Maria und die h. Dreifaltigkeit. Item S. Elisabeth mit den armen leuten. Item 44 bilder alles grau in grau und gelb wie das obgemelte gemalt. Item 22 balken und ein strich 26 schue lang und 2 balken und ein strich 56 schue, solang das gemach, alle mit laubwerk und die striche sampt der seul uff drei seiten gemalt. Item 54 schriften mit fracturschrift geschrieben und eingefast. Item drei thüren auch grau in grau gleich den balken gemalt. Item vier fenster mit compartinenten, wapen und lewen eingefast. Item unden herumb allenthalben mit furhängen gemacht, gleichwie obgemelten sahl und alles, was von malerarbeit darin zu machen gewesen, von neuem gemacht.

Item zwo cammern an der frauenzimmerstuben verfertigt, in der einen cammer zween menner, deren einer ganzen standes, auch grau in grau gemalt, und eine thür und ein fenster eingefast und die zwo thüren und cammern. Item alle balken, striche und riegel an dero bühnen und wand alles mit laubwerk wie das vorgemelte gemalt.

Item in dero andern cammern 12 balken, solang die cammer. Item 2 balken und ein strich auf drei seiten. Item 11 balken an dero wand und 2 thüren alles mit laubwerk. Item 2 männer und die justitia, alle ganzes standes und gar gros in gleichen farben wie das obgemelte gemalt, wie solches alles zu sehen.

Und solches alles von meinen farben und allem bei meiner cost. Von dem sahl 90 fl. und von der frauenzimmersstuben sampt den beiden cammern daran 90 fl., tut 180 fl. Item 16 fl. vor rustgelt und ausgelegtes botenlohn, so mir farben und anders zu Cassel holen müssen. Item vor die uffgewante zehrunge, wan ich uff- und abziehen und mit dero arbeit beneben meinen gesellen still halten müssen, desselbigen gleichen vor oft getane genge, darüber ich dan die arbeit daheim und zu Ziegenhain versaumet."

Der Künstler, der uns hier entgegentritt, war der Sohn des gleichnamigen Burggrafen in Spangenberg Hans Wilhelm Kirchhof, der als Verfasser des „Wendunmut" sich einen Platz in der hessischen Literaturgeschichte erworben hat. Der Sohn ist geboren im Jahre 1584, lebte als Maler in Kassel und wurde daselbst am 15. Dezember 1636 begraben. Die oben erwähnte Rechnung ist aber nicht die einzige Nachricht, die uns über die Wandmalereien im Ziegenhainer Schlosse überliefert ist. Noch zu einer anderen Zeit, die wir nicht genau bestimmen können, hat sich derselbe Künstler an den Landgrafen Moritz mit folgender Bitte gewandt: Es sei ihm leider geraume Zeit her nichts in Malerarbeit zu verfertigen anbefohlen worden. Er habe daher zu Vermeidung des Müßiggangs die Historien, die in des Landgrafen Gemach in der weitberühmten Festung Ziegenhain gemalt ständen, aufs Papier und in das beifolgende Büchlein gebracht. Brief und Büchlein (dies in Quart) sind auf der Landesbibliothek in Kassel erhalten.

Wir wissen nicht, ob Kirchhof die Wandgemälde im landgräflichen Gemach nach dem Jahre 1616 kopiert hat, also nachdem er den Auftrag erhalten hatte, den Saal und das Zimmer der Landgräfin nebst den beiden Kammern aufs neue zu malen, oder ob dieser Auftrag erst eine Folge jener freiwilligen Arbeit war. Das letztere ist wahrscheinlicher. Jedenfalls lernen wir durch das Heft auch die Gemälde im Zimmer des Landgrafen kennen und zwar durch den Augenschein, durch gute wohlerhaltene Kopien. Die Bilder sind, wie die durch Kirchhof erneuerten, „grau in grau und gelb", also im Stile der Glasmalerei, hergestellt. Kirchhof hat sie in folgender Reihe abgezeichnet: 1. Herkules mit dem Löwen in ganzer Figur. 2. Johannes der Täufer und die Kriegsleute (Lukas 3). 3. Der Hauptmann zu Caesarien, der Engel und Petrus (Apostelgeschichte 10). 4. Jesus und der Hauptmann zu Kapernaum (Matth. 8). 5. Landgraf Ludwig I. von Thüringen und sein ältester Sohn Ludwig der Eiserne in ganzer Figur. 6. Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen im Alter von 41 Jahren in halber Figur, gerüstet, mit Kommandostab, schwarzem Federhut und roter Feldbinde. Unter ihm die Wappenschilde von Thüringen (Löwe), Sachsen (Rautenkranz), der Kurwürde (gekreuzte Schwerter in geteiltem Schild), von der Pfalz Sachsen (Adler) und von Meißen (Löwe). 7. Landgraf Philipp der Großmütige in ähnlicher Ausrüstung und Haltung wie der Kurfürst, unter ihm die Schilder von Katzenelnbogen, Ziegenhain, Hessen, Nidda, Diez. 8. Der zweite Sohn des vorher schon abgebildeten Landgrafen Ludwig I., Friedrich Graf von Ziegenhain in ganzer Figur. 9. Landgraf Wilhelm IV. von Hessen im 10. Lebensjahr. 10. Landgraf Ludwig, sein Bruder, im 5. Lebensjahr, beide in halber Figur in Hofkleidung. 11. Heinrich das Kind von Hessen in ähnlicher Tracht wie der oben genannte Ludwig. Es folgt dann 12. das Brustbild eines nicht bezeichneten langbärtigen Fürsten in halber Figur, ferner 13. als Söhne Ludwigs I. bezeichnet, Heinrich Herr zu Rustenberg und Hermann Pfalzgraf von Sachsen, 14. ein unbenannter Fürst mit dem Wappen von Nidda (ganze Figur), 15. und 16. zwei Fürsten in halber Figur, der erstere mit einem Löwenschilde, 17. Achilles und 18. Hannibal, zwei Ganzfiguren.

Auch in dem landgräflichen Gemache waren „eines jeden Bildes Bedeutung und Namen" in eingefaßten Feldern geschrieben, und einige dieser Texte hat uns Kirchhof überliefert. Bei den biblischen Historien sind die betreffenden Schriftstellen genommen, bei den historischen Porträts kurze geschichtliche Notizen beigefügt, die allerdings bei den ältesten Thüringer Landgrafen, der mangelhaften Kenntnis der Zeit entsprechend, nicht durchaus richtig sind. Der Text zu dem Porträt des Landgrafen Philipp lautet:

„Philips landgraffe zu Hessen graffe zu Catzenellenbogen, Dietz, Zigenhan und Nidda, seines alters 39 jahr, als man schrieb 1542. Dieser hat des heiligen evangelii sachen nechst Gott wider Bapsts und Bischoffs genossen furstlich und herlich helfen erhalten. Hatt mit Gottes hulf die Beurische aufruhr in der Buchen und Turingen helfen straffen (1525), herzog Ulrichen zu Wurtenburg, der von land und leuten vertrieben, gewaltigklich eingesetzet (1534) und hertzog Henrich von Braunschwig bey land und leuten erhalten, und hernach von wegen obgedachter buntsverwanten widerumb aus dem Braunschwigischen lande helffen vertreiben und sein gantzes land und leut eingenommen.“

Das hier zuletzt erwähnte Ereignis, der erste Feldzug gegen den Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, fällt in den Juli und August 1542. Da nun nicht nur bei dem Landgrafen Philipp, sondern auch bei dem Kurfürsten Johann Friedrich und Philipps beiden ältesten Söhnen Wilhelm und Ludwig das Jahr 1542 ausdrücklich angegeben ist, so dürfen wir die Entstehung der von Kirchhof abgezeichneten Wandgemälde in den Herbst 1542 setzen, und daraus ergibt sich weiter, daß die genannten vier Porträts, wenn sie uns auch nur durch Kopien bekannt sind, doch einen gewissen Quellenwert besitzen. Interessant ist jedenfalls ein Vergleich, des Philippsporträts mit dem im selben Jahre entstandenen Steinbilde des Landgrafen von Philipp Soldau in Haina, das jetzt in farbiger Rekonstruktion veröffentlicht worden ist.[1]) Eine gewisse Ähnlichkeit in den Gesichtszügen und auch in der Kleidung und Haltung ist nicht zu verkennen.

Das führt uns auf die Frage nach dem Künstler der Wandgemälde. Da wir weder bestimmte urkundliche Angaben noch auch ein genügendes Vergleichsmaterial besitzen, sind wir lediglich auf die feststehende Zeitangabe 1542 angewiesen. Hofmaler des Landgrafen Philipp war in dieser Zeit Michel Müller, ein Schüler Lukas Cranachs d. Ä., der am 25. Juli 1536 seine Bestallung erhielt, wahrscheinlich aber bereits seit 1533 für den Landgrafen arbeitete.[2]) Da uns nun kein anderer Künstler aus landgräflichen Hofe aus dieser Zeit bekannt ist, so liegt die Vermutung nahe, daß er auch die besprochenen Wandgemälde geschaffen hat.[3]) Daß Michel Müller, von dessen Hand uns nur wenig Werke, vor allem das Philippsporträt im Kasseler Rathause, überliefert sind,[4]) auch sonst zur Ausmalung landgräflicher Schlösser verwandt worden ist, läßt sich erweisen. Nach der Fertigstellung des von Landgraf Wilhelm IV. erbauten Schlosses in Melsungen (1550—1555) weilte, wie uns ein Rechnungsbeleg zu erkennen gibt, der Künstler am 1. Januar 1556 daselbst, um im Auftrage des Landgrafen Wilhelm zu besichtigen „was zu malen sein will“.

F. Küch.

———

[1]) v. Drach u. Könnecke, Die Bildnisse Philipps des Großmütigen. 1905. Tafel XI.

[2]) Näheres über ihn: v. Drach u. Könnecke a. a. O. S. 67 ff.

[3]) Vgl. Prof. Diemar in den Mitteilungen des Vereins f. hessische Geschichte u. Landeskunde pro 1898, S. 51.

[4]) v. Drach u. Könnecke a. a. O., Titelbild.

Die Zerstörung Marburgs.

Zu den bedeutsamsten und erfreulichsten Symptomen neu erblühender ästhetischer Kultur in Deutschland gehören die Bestrebungen der modernen Denkmalpflege. Denkmalpflegetage werden alljährlich abgehalten, es erscheint eine eigene Zeitschrift für Denkmalpflege; große Vereine, die Regierungen suchen der Verwüstung von Stadt und Land durch charakterlose und unkünstlerische Bauerei Einhalt zu tun. Kirchen, Rathäuser, Schlösser, Bürgerhäuser werden nicht mehr, wie nur zu oft im XIX. Jahrh., durch sogenannte „stilreine Restauration“ aus lebendigen Originalen in tote Kopien verwandelt, sondern man sucht das Echte und Ursprüngliche so lange wie irgend möglich zu erhalten. Man hat wieder Blick und Empfindung dafür, daß das Gesamtbild einer Straße, eines Platzes, einer Stadt künstlerisch ebenso bedeutend ist und ebensolchen Anspruch auf Erhaltung und Schutz hat, wie ein einzelnes hervorragendes Bauwerk. In vielen großen und kleinen Städten wirken im Interesse der Allgemeinheit verständige neue Baupolizeiverordnungen verständnislosen Zerstörungsversuchen Privater mit Erfolg entgegen.

In Marburg geschieht von alledem das Gegenteil. Wer alte Veduten, wie sie z. B. die Altertümersammlung in reicher Zahl besitzt, mit dem heutigen Zustand vergleicht, muß mit Wehmut und Empörung konstatieren, daß hier in den letzten zwanzig Jahren fast systematisch zerstört und ruiniert worden ist, was nie wieder gut zu machen ist.

Den früheren prächtigen Blick auf die Stadt aus einiger Entfernung, etwa von der Bahn oder von Spiegelslust aus, hat die Stadt selbst zerstört, indem sie, ohne jede Rücksicht auf das Gesamtbild, zwei noch dazu künstlerisch ganz verunglückte große Schulen an das Lahnufer setzte; indem sie weiter einer geldgierigen Grund- und Bauspekulation gestattete, in zwei Straßen drei- und vierstöckige Berliner Mietskasernen aufzuführen — in einer Kleinstadt von knapp 20 000 Einwohnern! Diese Häusermauer namentlich der Biegenstraße hat die Schönheit des Blickes vom Schloß wie auf das Schloß auf das Empfindlichste beeinträchtigt.

Der Marktplatz gehörte früher mit dem prächtigen spätgotischen Rathaus und den alten wohlproportionierten Bürgerhäusern zu den schönsten in Deutschland. Man hat diese einheitliche Wirkung zerstören lassen durch zwei Eckhäuser „im Renaissancestil“,

deren „Architekt" jeden Empfindens für Verhältnisse bar war. Man hat durch einen ähnlichen rohen toten Neubau die früher unvergleichlich einheitliche Wirkung des Steinwegs zerstören lassen, jener prächtigen, höchst originellen Straße, die in drei parallelen Terrassen ansteigt. Die unerhörte Barbarei der „Plakatmauer" an eben dieser Straße, die durch den Kunstwart weiteren Kreisen bekannt wurde, ist nicht etwa von der Stadt, sondern durch das Eingreifen der Studentenschaft beseitigt worden. Die Stadt hat vielmehr noch kürzlich den Steinweg durch eine abscheuliche Anschlagsäule (Marke: billig und schlecht) „verschönert". Auch andere Straßen und Plätze sind damit beglückt worden. Noch übertroffen werden diese plumpen „Säulen" mit dem unproportionierten Hut durch einige Anschlagtafeln ohne jede künstlerische Form, mit dem typischen sinnlosen antikisierenden „Ornament".

In der Straße „Am Grün" ist in diesem Jahre das alte Postgebäude vom Ende des XVIII. Jahrh. niedergerissen worden, das in seiner vornehmen Einfachheit eins der künstlerisch wertvollsten Häuser der ganzen Stadt war. Nur mit Mühe entging dem gleichen Schicksal eine Mühle in der Nähe der Universität, ein charakteristischer Barockbau, ohne den die Universität nicht halb so monumental wirken würde wie jetzt. Eine Scheune unterhalb der Universitätskirche, die niemand etwas zuleide tat, wurde niedergerissen. In die Ecke kam eine „Anlage", so klein, daß sie niemand betreten kann, durch ein wundervolles blaues Gitter schnurgerade abgeschnitten. Eine Gruppe alter Häuser daneben wird der Scheune wohl bald nachfolgen, wenn nicht beizeiten dagegen protestiert wird. Vielleicht entscheiden in diesem einem Falle einmal nicht nur die in Kunstfragen Nichtsachverständigen in Magistrat und Stadtverordnetenversammlung. Hoffentlich gelingt es, die Herren zu überzeugen, daß durch ein großes Loch oder einen rücksichtslosen Backsteinneubau da unten die imposante Wirkung der hoch liegenden Kirche für immer dahin wäre.

Ähnliche Gefahren drohen der Elisabethkirche. Einer der schlimmsten Irrtümer der in den Kinderschuhen steckenden Denkmalpflege des vorigen Jahrhunderts war der puristische Freilegungswahn. Zahlreiche herrliche Bauten und Baugruppen sind ihm zum Opfer gefallen. Heute wird es kein Fachmann mehr wagen, für eine „Freilegung" einzutreten, da man wieder sehen und empfinden gelernt hat, warum z. B. der nicht freigelegte Mainzer oder Münsterer Dom oder die auf engen Plätzen liegenden Münster in Straßburg oder Freiburg so viel großartiger wirken als der „freigelegte" Kölner Dom. Diese mittelalterlichen Bauten sind in die Enge mittelalterlicher Städte hineingeschaffen und nur in dieser wirken sie, da die nahestehenden kleinen Häuser allein dem Betrachter den Maßstab geben für die emporstrebende Größe der Riesen.

In Marburg hat man die Wirkung der Elisabethkirche zur Hälfte zerstört durch das Niederreißen des größten Teiles der Deutschordensgebäude. Und noch heute machen Unberufene eifrig Propaganda für eine weitere „Freilegung" durch Niederreißen eines Hauses am Anfang des Steinweges. Gegen dieses Projekt muß auch an dieser Stelle auf das Lebhafteste protestiert werden, ehe es wieder zu spät ist und in dem großen kahlen Loch, ohne die jetzige wohltuende Überschneidung, die Kirche noch mehr in die Erde sinkt. Die im alten Zustand erhaltene Nordostseite der Kirche: der frühgotische Chor, das spätgotische Deutschhaus mit dem Staffelgiebel und dem Erker, das Backhaus mit dem mächtigen Dach — bildet auch heute noch eine jedes Künstlerauge entzückende Baugruppe. Aber auch hier hat man, im Sommer 1906, einem Privatmann einen rücksichtslosen Anbau an ein Nebengebäude nicht verwehrt; das prächtige Bild, das man bis zu diesem Sommer von der Brücke hinter der Kirche genoß, ist durch diesen rohen Backsteinanbau mit seinem Glanzziegeldach zerstört.

Nicht besser als den alten Bauten ergeht es in Marburg alten Skulpturen. Der alte Friedhof am Barfüßertor ist reich an künstlerisch wie historisch gleich wertvollen Grabdenkmälern vom XVI. bis XIX. Jahrh. Man läßt sie verkommen (ebenso die auf dem kleinen Michels-Kirchhof), derart, daß kürzlich ein solches Professoren-Epitaph vom Ende des XVI. Jahrh. zusammenfiel. Die Stücke sollten zunächst einfach „beseitigt" werden, dann wurden sie einem fernen Nachkommen des Bestatteten nach auswärts abgetreten!

Überall anderswo freut man sich über schöne große alte Bäume, hegt und pflegt sie, macht bei neuen Straßenanlagen wohl einen respektvollen Bogen, um sich einen schönen Blick, die Wohltat des Schattens zu erhalten.

In Marburg werden schöne Bäume mit verständnislosem Hasse verfolgt. Ein Inselchen in der Lahn hat man kahl rasiert, prächtige alte Weiden am Flußufer umgehauen; das stärkste Stück in dieser Richtung ist die in diesem Jahre 1906 beschlossene Niederlegung einer ganzen Allee prächtiger alter Bäume an der Frankfurter Straße, weil man mit Reißbrett und Lineal einen neuen Fluchtlinienplan gemacht hat!

In ähnlicher Weise wird auf dem Lande in der Umgegend gegen die alten Hecken gewütet bei neuen Verkoppelungen.

Natürlich wird bei all dem gegen etwaige Angriffe Sehender und künstlerisch Empfindender der beliebte „moderne Verkehr" ins Feld geführt. Was es mit diesem enormen „Verkehr" in Marburg auf sich hat, erhellt zur Genüge aus der Tatsache, daß sich trotz der großen Ausdehnung des Ortes eine Pferdebahn nicht rentiert.

In Wahrheit liegt die Sache so, daß man sich um ästhetische Forderungen und Notwendigkeiten einfach nicht kümmert, in künstlerischen Dingen Kompetente nicht zu Rate zieht und nicht hört. Mehrfache Notschreie und Protestrufe in den Lokalblättern

verhallten bisher völlig wirkungslos. All diesen Vandalismus verübte man und verübt man noch unter den Augen einer Denkmalpflegekommission, in einer Universitätsstadt mit einem Verschönerungsverein und einem „Verein zur Hebung des Fremdenverkehrs“, in einer Stadt, die in Versen und in Prosa mit Stolz „die Perle des Hessenlandes“ genannt wird. Gebildete Fremde kommen dorthin, um sich an der künstlerischen Schönheit des alten Marburg und an der landschaftlichen Schönheit der Umgebung zu erfreuen, und sie sind mit Recht befremdet und entsetzt, wenn man sie preisend mit viel schönen Reden auf eine der berühmten Lahnterrassen führt, um ihnen an deren Fuß eine Brauerei, einen Schlachthof und die Mietskasernen einer Großstadtstraße zu zeigen.

„Marburg wird Großstadt,“ dieser verhängnisvolle Wahn spukt verwirrend in den Köpfen. Es wird die höchste Zeit, daß Stadt und Bürgerschaft endlich einsehen, was sie an unersetzlichen künstlerischen Werten, d. h. an Lebenswerten, zerstören und zerstören lassen. Die Schönheit des alten Marburger Stadtbildes, außen wie innen, ist eine so große und so charaktervoll deutsche, daß alle Gebildeten ein Interesse an ihrer Erhaltung haben, daß Künstler und Kunstfreunde nicht ruhig zusehen können und dürfen, wenn sie vernichtet wird.

Franz Bock.

Jost von Rehe.

Sie hat ihm den Willkomm gereicht und begrüßt ihn mit einem Blumensträußlein. Naiv und lebendig, zweifellos Porträt, steht vor uns: Herr Jost von Rehe und seine Gattin. Anno Domini 1578. —

Diese buntgemalte Fensterscheibe von 31 cm Durchmesser zierte bis vor kurzem den Wohnraum eines schönen alten Hauses in Lich, das heute noch im Besitze des letzten seines Stammes, des 90jährigen Herrn Karl Ludwig Rehe, dessen Urgroßvater den Adel ablegte, sich befindet.

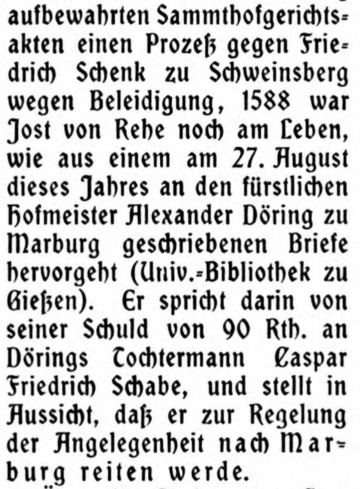


Es ist eines der alten Licher Adelshäuser und trägt noch den Namen des Baumeisters in einem Balken: „J. T. Sprenger aedificator“, daneben den Spruch: „Non est, crede mihi, insignes qui possidet aedes Dives, sed dives cui satis una domus.“ Frei übertragen: „Nicht Paläste machen uns glücklich und reich, sondern genügsame Häuslichkeit“.

In der Kirche zu Lich befinden sich noch 3 Grabsteine derer von Rehe, mit dem springenden Reh im Wappen. Über die Person des Jost von Rehe besitzen wir urkundliches Material, das von Herrn Assessor R. Schäfer in Friedberg mit vielem Fleiß zusammengetragen worden ist.

Die Familien von Rehe lebten zu Wetzlar, Rodheim, Butzbach, Lich, Marburg, Alsfeld, Gießen und Darmstadt. Sie stammen wahrscheinlich von dem Orte Rehe im Westerwald bei Herborn, denn die älteste, die Wetzlarer Familie, ist nicht adlig. Das „von“ erweist die Herleitung des Namens von dem Ort Rehe.

Jost von Rehe, geboren za. 1540, studierte 1557 zu Marburg und wurde dann gräfl. Solms-Braunfels'scher Rentmeister des Amtes Greiffenstein. Er hatte seinen Wohnsitz zeitweise auf der Burg Greiffenstein, zeitweise in dem an der Dill gelegenen Orte Ehringshausen, später zu Lich. Er wird als Rentmeister zuerst 1571 in dem im fürstlichen Archiv zu Braunfels aufbewahrten Ulmer Gerichtsbuch genannt. 1587 führte er laut den im Staatsarchiv zu Marburg



aufbewahrten Sammthofgerichtsakten einen Prozeß gegen Friedrich Schenk zu Schweinsberg wegen Beleidigung, 1588 war Jost von Rehe noch am Leben, wie aus einem am 27. August dieses Jahres an den fürstlichen Hofmeister Alexander Döring zu Marburg geschriebenen Briefe hervorgeht (Univ.-Bibliothek zu Gießen). Er spricht darin von seiner Schuld von 90 Rth. an Dörings Tochtermann Caspar Friedrich Schabe, und stellt in Aussicht, daß er zur Regelung der Angelegenheit nach Marburg reiten werde.

Über die Ehefrau von Jost fehlen genauere Daten. 1579 und 1581 ist sie in Butzbach Pathin, ohne daß dabei jedoch auch nur ihr Vorname genannt wird.

Jost von Rehe hatte sechs Brüder und fünf Schwestern, von denen abstammend heute noch das Geschlecht derer von Rehe in Hessen zahlreich blüht.

Die kulturhistorische und kunstgewerbliche Bedeutung der jetzt im Besitze des Verfassers befindlichen Scheibe ist nicht gering zu veranschlagen.

Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich auch der Künstler feststellen. Es ist Barthold Paur, Maler zu Marburg, von dem im Jahrgang I dieses Kalenders die Zeichnung eines Marburger Studenten aus dem Jahre 1578 abgebildet ist. Die stilistische Ähnlichkeit ist frappant.

Der Reichtum des schweizerischen Landesmuseums in Zürich an zahllosen farbenprächtigen Scheiben ruft das wehmütige Bewußtsein hervor, wie viel kostbares

Gut der Väter der 30jährige Krieg bei uns vernichtet hat. Ganz besonders ist den Kriegsstürmen das zerbrechlichste Material, das Glas, zum Opfer gefallen. Gemalte Kabinettscheiben sind in Hessen, wo Schweden und Kaiserliche gleich böse gehaust haben, kaum noch übrig geblieben, und eine Scheibe wie die vorstehende, gehört zu den größten Seltenheiten. Dieselbe war aber sicherlich nicht die einzige ihrer Art und läßt uns einen Rückschluß machen auf den Reichtum und die kunstgewerbliche Leistungsfähigkeit jener fernen Zeiten, wo noch nicht ein wahnsinniger Religionskrieg die beste Kraft der Nation lahmgelegt hatte.

Dr. med. Otto Großmann-Frankfurt a. M.

Von der Ausstellung des Vereins „Marburger Altertümersammlung".

Der junge Verein „Marburger Altertümersammlung" hat seine erste Ausstellung im Kunstsalon in der Marktgasse eröffnet. Es mag gleich vorausgeschickt werden: ihm ist gelungen, nach den paar Monaten seines Bestehens schon zu beweisen, daß er unter „Altertümern" in erster Linie „althessische Kunst und althessisches Kunstgewerbe" verstehen will, und aufs sorgfältigste hat er vermieden, aus seiner Sammlung ein Raritätenkabinett zu machen. Darum mögen an dieser Stelle. wo über „Hessen-Kunst" berichtet werden soll, ein paar Blicke in die Ausstellung geworfen werden. Der Leser braucht nicht zu erschrecken, ausführliche Berichterstattung über Einzelheiten wird ihm nicht aufgetischt. Er mag sich nur zu einem kurzen Rundgang bequemen und sich von den Grundgedanken erzählen lassen, welche die Aussteller bei ihrer Veranstaltung wohl geleitet haben.

Eine große Abteilung der Ausstellung gehört den Arbeiten der Schmiede und der Schlosser. Da merkt man, mit wie viel Liebe der alte Handwerker sein Material zu verstehen suchte, wie erfinderisch ihn die Lust an der einzelnen Arbeit machen konnte! Jedes Stück hat Charakter! Die alten schweren Geldkisten mit den labyrinthischen Schlössern, die lustigen, feinen, unendlich mühselig und kunstvoll gefertigten Meisterstücke, welche sie vor ihrer Werkstatt anbrachten, die witzigen Aushängeschilder der Hufschmiede und die Wirtshausschilder; prächtig sind die gediegenen Türklopfer aus Bronze, etwa ein ausdrucksvoller Löwenkopf, der einen schweren Ring zwischen den Zähnen hält, die originellen Beschläge, und viel Interessantes erzählen uns die schwarzen Reliefs auf den Ofenplatten. — Wir bewundern den entwickelten Formensinn der alten Zinngießer, indem wir ihre Schüsseln, Kannen, Kännchen und Leuchter, vor allem die kunstreichen Zunftpokale betrachten, und nicht minder reizen die Arbeiten der Töpfer. Von den letzteren ist eine äußerst vielseitige Sammlung ausgestellt, worunter sich seltene und sehr wertvolle Stücke befinden. Schöne Gläser sind aufgestellt und wundervoll farbige Glasfenster. — Im Bauernzimmer steht eins jener hohen Schwälmer Betten mit reich gestickten Bezügen und schönen blauen Vorhängen. Wertvolle Stühle, ein reizendes Eckschränkchen, die große Wiege und alles bäuerliche Stubengerät macht den Raum echt und behaglich. — Die beiden Bürgerzimmer sind nicht minder glücklich eingerichtet. Ein wunderschöner Eckschrank in Rokoko heißt jeden stillstehen, feine Kommoden, hübsche Tische und zierliche Stühle sprechen von dem Geiste derer, die sie herstellten und die sich ihrer bedienten. Das köstliche Porzellan und die vielen kleinen Gläser und Schmucksachen in den Schränken bieten dem Beschauer manch artige Überraschung. Eine Menge prachtvoller geschnitzter, eingelegter und bemalter Truhen und hohe Schränke vervollständigen die Sammlung; ihren Glanzpunkt bilden die Bauernstickereien. Schöne Tücher und Bezüge, vor allem aber herrliche Mützen, Kappen und Brusttücher aus mannigfachen hessischen Gegenden üben in Form und Farbe einen einzigartigen malerischen Reiz aus; dem Vergnügen, sie anzuschauen, teilt sich die Erkenntnis mit, mit wie viel Mühe und Freude jedes Stück erworben wurde, so prächtig wirkt jedes einzelne.

Mag diese kurze Schilderung genügen, den Leser über die Art der Ausstellung zu orientieren; wie eingangs erwähnt, soll hier nicht über Einzelheiten und deren kunsthistorische Bedeutung gesprochen werden. Nur dem Arrangement sei noch einige Beachtung geschenkt, denn m. E. liegt in der Originalität desselben viel bemerkenswertes.

Das Ganze befindet sich in einem Raum, welcher vor etwa zwei Jahren nach den Angaben Otto Ubbelohdes als Kunstsalon geschaffen ist, dessen einfache Würde den denkbar besten Grund bietet, das einzelne Kunstwerk für sich wirken zu lassen. Unsere Ausstellung haben Otto Ubbelohde und Heinrich Giebel geleitet, und unter dem Eindrucke des künstlerischen Taktes steht jeder, der sie unbefangen betritt. Hier drängt sich nichts unbescheiden auf in störendem Gewirre, worunter so manches Museum leidet, eins ist dem andern mit viel Bedacht untergeordnet. Man glaubt sich eher in einem wohleingerichteten Zimmer voll schöner Kostbarkeiten zu befinden als in einer Altertümer-Ausstellung; man möchte fast sagen, der Raum macht einen „wohnlichen" Eindruck, so wohltuend ist seine Ruhe. Und das ist es doch auch gerade, was allen diesen ausgestellten Dingen, so sehr zugute kommt! Sie sind doch fast alle zu dem



Zwecke gemacht, den Menschen Wohnung und Arbeit zweckmäßig und angenehm zu machen. Die schönsten Stü e kommen vor den anderen zur Geltung, aber keins wird durch sie erdrückt. Alles sieht man gemütlich der Reihe nach; wie auf einem Spaziergang, wobei man stets neue Entdeckungen macht. So erzählt uns ein jedes in seiner Art von seinem Meister und seinem Besitzer; wir lernen gemächlich Handwerk und früheres Leben kennen. Und damit niemand etwa dieses Dozierens müde wird, haben die Künstler dafür gesorgt, daß ein angenehmes, farbiges Gesamtbild ihn munter erhält. Da sind die bunten Bauerntrachten angemessen verteilt, aus dunkleren Ecken blinkt hie und da ein zinnerner oder schön glasierter Tonkrug hervor, das Rot an einem prächtigen Schwülmer Stuhl leuchtet uns entgegen, ihm selbst trefflich ins Licht setzend und seine Umgebung lustig machend.

In dieser Art wirkt die kleine Ausstellung einzig, und so mag sie ihren Zweck erst ganz erfüllen.

Emanuel Benda.

Vom Rembrandt-Jubiläum.

„Rembrandt und kein Ende.“ Jawohl, Rembrandt und kein Ende! Oder sind Sie vielleicht schon fertig mit ihm? Alle Zeichen gerade dieses Jubiläumsjahres sprechen dafür, daß wir erst am Anfang stehen mit Rembrandt.

Dieses 300jährige war das erste Rembrandt-Jubiläum, das gefeiert wurde.

Kurz nur war die Blüte der nationalen holländischen Kunst; ein kurzes Jahrzehnt nur etwa genoß Rembrandt den Ruhm, für Alle der erste Maler und Künstler seines Landes und Volkes zu sein. Um die Mitte schon des XVII. Jahrhunderts eroberte die zum internationalen Italismus gewordene fremde italienische Renaissancekultur das letzte kontinentale Bollwerk Holland. Die italistisch-klassizistisch-akademische Ästhetik hat seitdem Europa fast zweihundert Jahre beherrscht. Sie hat es verhindert, daß Rembrandts Säkulartag früher gefeiert wurde. 1706 war Rembrandt im kleinen, 1806 im großen Bann, den die Schriftgelehrten über ihn verhängt hatten.

Nicht die Gelehrten, die Künstler haben Rembrandt neu entdeckt. Im Herzen der großen französischen Landschafter von Barbizon, die den Gipssälen der Akademie den Rücken kehrten und den verschütteten Weg zur Natur wiederfanden, entzündete sich zum ersten Male wieder eine heiße, tiefe Liebe zu Rembrandt. Ein französischer Romantiker, Eugène Delacroix, buchte als einer der Ersten die epochemachende Erkenntnis, daß Rembrandt ein viel größerer Malergenius sei als Raphael. Aus diesen Kreisen sind auch die ersten bedeutenden Schriften über Rembrandt hervorgegangen: Burger (Thoré), Les Musées de la Hollande, Paris 1860 und Fromentin, Les maîtres d'autrefois, Paris 1877. Da diese Bücher heute noch zum Besten gehören, was über Rembrandt und über bildende Kunst überhaupt gesagt worden ist, andererseits aber dem größeren Publikum weniger bekannt sind, als sie verdienen, kann ein erneuter Hinweis auf sie nicht schaden.

In den achtziger Jahren kaufte das Berliner Museum einen Pracht-Rembrandt für 200 000 Frs., in den neunziger einen weniger guten für 400 000 Mark, und in unsern Tagen bot ein amerikanischer Sammler für das großartige Spätwerk „David vor Saul die Harfe spielend“ (Haag, Bredius) zwei Millionen. Und der 15. Juli 1906 ist in der ganzen gebildeten Welt gefeiert worden. So stand wenigstens in den Zeitungen. Man tut gut, sich etwas näher anzusehen, wie er gefeiert wurde.

Künstlerjubiläen, die gefeiert oder nicht gefeiert werden, und die Art, wie das geschieht, sind für die Feiernden und ihre Kultur charakteristischer als für den Jubilar.

Holland, Rembrandts engere Heimat, hat ihn mannigfach gefeiert. Eine große Ausstellung wie 1898 hat es leider nicht gegeben, nur eine kleine in Leyden von Zeichnungen, Radierungen und einem von Bredius neu entdeckten Saskia-Porträt, namentlich aber von Werken seiner Schule. Die wenigen Originale werden genügt haben, um den Abstand der Schüler vom Meister lehrreich deutlich zu machen.

In seinen Werken wird ein großer Künstler am ersten und besten geehrt. In ihnen und nur in ihnen lebt er fort, um ihretwillen wird er gefeiert. So war das Wichtigste die Eröffnung des neuen Saales mit Seitenlicht für die „Nachtwache“. Ein Hauptwerk Rembrandts und ein Unikum innerhalb aller Malerei hat damit endlich dauernd eine würdige Aufstellung gefunden, in der es ungestört seine enorme Wirkung loslassen kann.

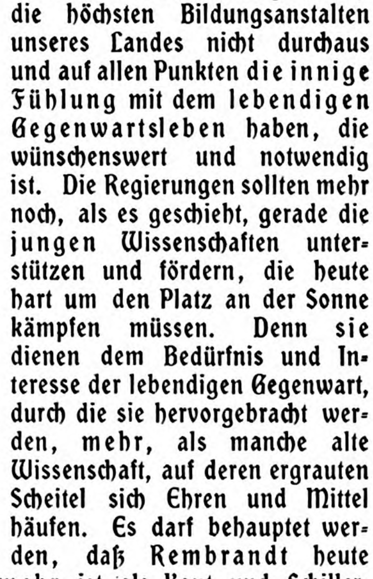
Raphaels Sixtinische Madonna genießt nun nicht mehr allein die Ehre eines eigenen Saales. Den alleinigen Ehrenplatz behauptet Raphael ja schon längere Zeit nicht mehr, andere Große haben neben ihm auf der Estrade Platz genommen. Und je mehr diese königlichen Gestalten ins Licht hinaustraten, um so mehr zeigte sich, daß man Wuchs und Kaliber des Urbinaten früher gar sehr überschätzt hatte. Rembrandt war einer der Letzten von den Andern, aber es scheint sich an ihm das Wort zu bewahrheiten: die Letzten werden die Ersten sein.

Wie hat Holland ihn weiter gefeiert? Man hat ein für den Dienst nach den Kolonien bestimmtes Schiff „Rembrandt“ vom Stapel laufen lassen. Gewiß eine Ehrung in seinem Sinne, denn Hollands Seeruhm, sein kolonialer Reichtum und seine Kunstblüte hingen eng zusammen. Dann gab's Volks-

feste und eine Kirmes. Auch daran hätte Rembrandt seine Freude gehabt. Weniger wohl an den Festvorstellungen „mit glänzenden Kostümen und Dekorationen“. Zwei alte Stücke des XVII. Jahrhunderts, von Vondel und Six, wurden ausgegraben, um am nächsten Tage unter der Hut der Literarhistoriker und Bibliothekare wieder weiterzuschlafen. Das war mehr im Sinne der „kulturhistorischen“ Auffassung des XIX. Jahrhunderts, erinnert an die Künstlerfeste im „Malkasten“ und unter Lenbach und Seidl in München, wo die modernen Menschen sich historisch vermummten, weil sie eine eigene Festkultur und ein eigenes künstlerisches Festkleid nicht hatten. Endlich hat man in der Westerkerk in Amsterdam, wo Rembrandt begraben liegt, einen Gedenkstein enthüllt. Dieser Stein ist der Kartusche auf Rembrandts „Nachtwache“ nachgebildet. Das ist nicht im Sinne Rembrandts. Denn zu seiner Zeit war man nicht so historisch-unschöpferisch', daß man eine Kunstform der Vergangenheit kopierte. Man sagte auch in Stein in seiner eigenen, lebendigen, d. h. modernen Sprache, was man zu sagen hatte. Ganz auf der Höhe Rembrandts sind also seine Landsleute von heute noch nicht.

Und wie war's und ist's in Deutschland?

„Universitäten und Akademien werden ihn feiern“, las ich in einem Zeitungsaufsatz, der vor dem Fest geschrieben war. Man sollte es meinen. Wie aber war's in Wirklichkeit? Nur eine von den 21 reichsdeutschen Universitäten hat meines Wissens eine wirkliche „offizielle“ Rembrandtfeier veranstaltet, die Universität Kiel, an der Karl Neumann wirkt. Seine Rede „Rembrandt und wir“ ist auch im Druck erschienen (Berlin und Stuttgart 1906, Spemann). Sie gehört zu dem sehr wenigen Guten in der deutschen Rembrandt-Literatur dieses Jahres.



Thielmann,
Porträt-Karikatur, gez. von Kämpffer.

Kant und Schiller haben alle deutschen Universitäten gefeiert, Rembrandt nur eine. Ist das nicht erstaunlich, und wie ist das möglich? Jedenfalls ist es sehr bezeichnend.

Ein Grund ist wohl darin zu suchen, daß die neuere Kunstwissenschaft an vielen deutschen Universitäten leider durchaus noch nicht so vertreten ist, wie sie es beanspruchen kann. In Preußen haben wohl die meisten Universitäten ein Ordinariat, zum Teil (Halle, Münster) erst recht jungen Datums; ebenso Leipzig, Straßburg, Heidelberg, Tübingen. München, die Kunststadt München, hat erst in diesem Jahre des Herrn 1906 ein Ordinariat bekommen. Diese Stadt, die wie keine zweite in Deutschland dazu geschaffen war, eine Zentrale kunstwissenschaftlicher Forschung und Lehre zu werden! In Würzburg, der Stadt Riemenschneiders und herrlicher Barockbauten, ist nur ein Privatdozent, an anderen Universitäten lehrt überhaupt kein Fachmann. Ein Theologe oder auch Mathematiker oder Historiker macht das „nebenbei“. Wer das sehr große Gebiet der neueren Kunstwissenschaft und die noch größere Literatur kennt, die zu verarbeiten sind, kann sich denken, wie.

Aber auch dort, wo die neuere Kunstwissenschaft gebührend vertreten ist, ist Rembrandt nicht gefeiert worden. Ja, nur an zwei deutschen Universitäten wurden in diesem Sommer Vorlesungen über Rembrandt gehalten, d. h. Vielen, die darnach verlangten, die vielleicht nur dieses eine Mal Zeit und Interesse für Rembrandt hatten, der Weg zu ihm gewiesen.

Beide Tatsachen zeigen, daß die höchsten Bildungsanstalten unseres Landes nicht durchaus und auf allen Punkten die innige Fühlung mit dem lebendigen Gegenwartsleben haben, die wünschenswert und notwendig ist. Die Regierungen sollten mehr noch, als es geschieht, gerade die jungen Wissenschaften unterstützen und fördern, die heute hart um den Platz an der Sonne kämpfen müssen. Denn sie dienen dem Bedürfnis und Interesse der lebendigen Gegenwart, durch die sie hervorgebracht werden, mehr, als manche alte Wissenschaft, auf deren ergrauten Scheitel sich Ehren und Mittel häufen. Es darf behauptet werden, daß Rembrandt heute lebendiger und mehr ist als Kant und Schiller. Das einseitige Volk der Dichter und Denker sind wir nicht mehr, das Volk einer neuen, eignen umfassenderen Kultur sind wir noch nicht, aber wir wollen es werden. In dieser werdenden Kultur spielt die bildende Kunst eine größere Rolle als die Dichtung. Aus mehrfachen Gründen. Sie durchdringt, wenn sie eine wirklich lebendige und keine tote Museumskunst ist, das Leben in viel stärkerem Maße und weiterem Umfang: Sie schafft und schmückt die Räume, in denen wir wohnen, den Tisch, an dem wir essen, den Stuhl, auf dem wir sitzen, die Straßen und Plätze, die wir täglich sehen. Sodann weist gegenwärtig die bildende Kunst eine weit größere Zahl bedeutender schöpferischer Talente auf, als die Dichtung. und eine größere Entwicklungsfähigkeit, ein gesunderes Wachstum. Das dürfte auch aus einem letzten Grunde in der nächsten Zukunft so bleiben. Keine Kunst stand im XIX. Jahrhundert auf einem so tiefen Niveau als die bildende, keine war aus der von Dichtung und Musik beherrschten Bildung und künstlerischen Kultur so fast völlig ausgeschlossen, wie eben sie. Die mensch-



lichen Fähigkeiten und Kulturbedürfnisse lassen sich aber wohl eine Zeitlang vernachlässigen und zurückstauen, dann brechen sie mit doppelter Macht heraus und erobern sich den ihnen gebührenden Platz im Leben. Dies tut gegenwärtig die bildende Kunst. So hat es seine tieferen Gründe, daß nicht Kant und nicht Schiller, sondern Rembrandt, der bildende Künstler, zum Bannerträger und Prophet geworden ist für die, welche unsere neue Kultur wollen und sie zu schaffen tätig sind.

Ob die Kunstakademien, dieses schlimme Erbe der sterbenden italienischen Renaissance, diese Brut- und Pflegestätten meist charakterloser und lebensfremder Kunst unter staatlicher und höfischer Protektion, Rembrandt gefeiert haben, weiß ich nicht. Mephistopheles hätte jedenfalls seine Freude dran gehabt, wenn Anton v. Werner, Janssen und Knackfuß, im Vollbewußtsein ihrer amtlichen Würde sich hingestellt und Festreden auf Rembrandt gehalten hätten. Und Rembrandt, wenn er noch unter uns wäre, würde vielleicht, da er ein großer Sammler war, einmal etwas kaufen von dem, was diese „Professoren“ machen und Kunst nennen. Er würde es zu seinen anderen Kuriositäten stellen und dann sich mit einem geheimnisvollen Leuchten seiner dunklen Augen an die Staffelei setzen und schaffend zeigen, was er Kunst nennt.

Universitäten und Akademien haben Rembrandt nicht gefeiert. Aber viele Aufsätze, einige Bücher und Abbildungswerke sind erschienen.

Auf die Bücher hier näher einzugehen, muß ich mir leider versagen, da das nicht ohne längere Auseinandersetzungen möglich wäre.[1]) Notwendig ist eine solche Kritik, sowohl vom fachwissenschaftlichen Standpunkt wie ganz besonders im Interesse der Laien, die die schlechtesten Bücher gläubig hinzunehmen pflegen, wenn sie handlich, billig und illustriert sind. In dieser populär-wissenschaftlichen Literatur wird von Leuten, die viel guten Willen, auch „Fachkenntnisse“, aber wenig kunstwissenschaftliche Methode, wenig künstlerisches Empfinden und Stil und noch weniger Verantwortlichkeitsgefühl haben, eine schlimme geistige Nahrungsmittelfälschung getrieben. In diesem Jahre ist die an den „weiteren Kreis der Gebildeten“ sich wendende Rembrandtliteratur besonders schlecht ausgefallen.

Ihr gegenüber sei zunächst mit Nachdruck auf das beste deutsche Rembrandtbuch von Carl Neumann[2]) wieder hingewiesen, eine kunstwissenschaftliche Leistung, wie sie seit Justis Velazquez und Michelangelo in Deutschland nicht wieder zu verzeichnen war. Dieser Hinweis ist auch deswegen nötig, weil gewisse Leute, die die allein „richtige“ Auffassung Rembrandts zu haben behaupten, ein solches Werk glauben totschweigen oder mit hämischen Redensarten abtun zu können. Auch der Laie wird, wenn er dieses von hoher, freier Warte geschriebene, in das Wesen des Künstlers Rembrandt tief eindringende Buch liest und studiert, bald erkennen, worin die methodische und ästhetische Rückständigkeit und Unzulänglichkeit liegt der kleinen Monographieen z. B. von Muther (2. Aufl. Berlin 1906), oder Graul (Leipzig 1906), der Aufsätze von Valentiner (Rembrandt-Almanach, Amsterdam & Leipzig 1906) oder Heyck (Rembrandt-Almanach der Deutschen Verlags-Anstalt).

Mit der konventionellen, einseitig von der Antike und der italienischen Renaissance abstrahierten Ästhetik kann man Rembrandt so wenig beikommen, wie mit einer zu scholastischer Sinnlosigkeit entarteten und erstarrten Terminologie. Und ganz und gar nicht entspricht es wissenschaftlicher Auffassung und der Größe Rembrandts, wenn man, wie Muther, auf die unkünstlerischen Instinkte des Publikums spekulierend, diesem einen Roman vorsetzt, dessen Etappen die Werke dieses Malergenies illustrieren sollen; oder, wie Graul, Rembrandt wie einen Schulbuben kritisiert, lobt und tadelt. Gerade die populäre Kunstschriftstellerei darf, wenn sie erziehen und das Publikum zu den Großen hinführen will, diese nicht auf den Standpunkt des Bildungsphilisters herunterzerren.

Alle Bücher über Rembrandt und über Kunst überhaupt können nichts helfen ohne die nötige Anschauung. Für diese ist dank dem Aufschwung der reproduzierenden Techniken und dem Eifer vieler Kunstverleger der Masse nach heute reichlich gesorgt. Was die Qualität anlangt, stellt Rembrandt die größten Anforderungen und macht große Schwierigkeiten. Seiner schattenreichen Kunst mit der großen Skala der Tonabstufungen und enormen technischen Vielseitigkeit wird nur die Gravure gerecht, einerlei ob Bild oder Radierung.

Deshalb ist es besonders erfreulich, daß die Photographische Gesellschaft in Berlin die Preise ihrer prächtigen Gravuren auf 15 bis 3 Mk. herabgesetzt hat. Nächst dem kommen die Hanfstänglschen Gravuren, die Kupferdrucke der „Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst“ und die Bode-Bongschen „Meisterwerke der Malerei“ in Betracht. Auch die im Formate kleineren Kupferdrucke, die Bode und Valentiner im gleichen Verlage herausgeben, darf man noch ausreichend nennen.

Dann hat der rührige Kunstwart zu seinen früheren Rembrandt-Abbildungen eine ganze Reihe neuer gefügt. Gerade an ihn, der in keiner Weise Geschäftsinteressen dient, darf und muß man hohe Anforderungen stellen.

Die Photogravuren des „Hundertguldenblattes“ und der „Drei Bäume“ stehen den ausgezeichneten der Reichsdruckerei und der französischen großen Reproduktionswerke nicht nach. Die „Anatomie“, „Nachtwache“ und „Staalmeesters“ erreichen aber, wie sie die Vorzugsdrucke bieten, die Photographische Gesellschaft noch nicht. Hier ist der Abstand vom Originale für jedes empfindliche Auge noch sehr erheblich.

[1]) Ich werde auf die im Folgenden genannten Schriften in einem Aufsatz in einer Fachzeitschrift zurückkommen, wo die Begründung der hier gefällten Urteile zu finden sein wird.

[2]) Rembrandt. 2. Aufl. Berlin & Stuttgart 1905. Spemann.

Noch weniger genügen die Autotypien der Rembrandt-Mappen und der Meisterbilder. Warum nicht lieber die Hälfte der Blätter und dafür soviel besser? Die Billigkeit, die der Kunstwart so sehr herausstreicht, entscheidet doch nicht. Konzerte, in denen Dilettanten und Speckmusikanten sich an Beethoven versündigen, pflegen auch nicht teuer zu sein. Wenn man Hamlet oder Faust nur auf einer Schmiere sehen kann, sieht man sie lieber gar nicht. Ich meine, ganz besonders bei einem so großen und eigenartigen Maler wie Rembrandt sollte man mittelmäßige und schlechte Abbildungen nicht bieten und verbreiten, damit sich nicht falsche Vorstellungen festsetzen. Abbildungen aber, wie die in den genannten Almanachen und hinten in dem Rembrandt-Heft des Kunstwart kann man nur schlecht nennen, wenn man überhaupt noch auf Qualität sehen will.

Falsche Vorstellungen setzen sich sowieso schon bei der jetzigen Herrschaft und weiten Verbreitung farbloser Schwarzweiß-Reproduktionen fest. Das Publikum muß notwendig zu dem sehr verhängnisvollen Irrtum kommen, daß Farben in der Malerei eine entbehrliche Nebensache seien. Die vielen farblosen Abbildungen, an die wir uns gewöhnen, führen z. B. dem Aberglauben immer neue Nahrung zu, daß Rembrandt kein Kolorist sei, während doch beinah jedes Werk aus jeder Phase seines Schaffens im Originale laut und eindringlich verkündet, wie sehr er es ist.

Deshalb sind die Bemühungen namentlich des Seemannschen Verlages um die farbige Abbildung so sehr verdienstlich.

Was das Rembrandt-Heft der „Galerieen Europas" und die Illustration der Graulschen Monographie in dieser Hinsicht bieten, ist gewiß noch ein Anfang, aber ein sehr erfreulicher Anfang und gegen die ersten Versuche auch schon ein entschiedener Fortschritt. Und schon jetzt muß für die Zukunft die Forderung erhoben werden: nur noch farbige Abbildungen in Büchern, Mappen, kunstwissenschaftlichen Apparaten und Lichtbildervorträgen.



Auch wenn dieses hohe Ziel erreicht ist, wird man Eines nie entbehren können: die Kenntnis und den häufigen Anblick der Originale. Die Wissenschaft kann das selbstverständlich schon jetzt nicht entbehren, aber auch das kunstliebende und das kunstbegehrende Laienpublikum sollte mehr Verlangen nach ihnen haben und zeigen, als der Fall ist. Vielen ist es durchaus noch nicht klar, daß eine kleine bescheidene Originallithographie oder Handzeichnung mehr ist, als die beste Reproduktion nach einem sog. „Klassiker der Kunst". Nur das Original hat das ursprüngliche starke Leben unmittelbar aus des Schöpfers Hand, das in keine Reproduktion mit übergeht. Wer Rembrandt liebt und kennt, wird das gerade bei ihm besonders empfinden.

Nun, wer in Hessen Verlangen nach Rembrandts Originalen trägt, weiß, daß er sie in des Landes Hauptstadt Kassel findet.

Die Direktion der Kasseler Galerie veranstaltete denn auch nicht nur eine Wechselausstellung von Reproduktionen nach Gemälden, Radierungen und Zeichnungen Rembrandts, sie kam auch in sehr dankenswerter Weise einem mehrfach geäußerten Wunsche entgegen, indem sie sämtliche Kasseler Originalgemälde Rembrandts in einem Saale vereinigte.

Diese Anordnung zu einer dauernden zu machen, kann sie sich freilich leider, wie Herr Direktor Eisenmann in einem Aufsatze des Kasseler Tageblatts ausführte, nicht entschließen.

Die Frage ist wichtig genug, um noch einmal erörtert zu werden.

Eisenmann gibt zu, daß die dauernde Zusammenfassung aller Rembrandts für durchreisende Kunstforscher oder Kunstfreunde sehr angenehm wäre. Wie wesentlich und wertvoll für den Kunstgelehrten die nahe Vereinigung möglichst vieler Werke eines Meisters ist, erhellt zur Genüge aus den kunsthistorischen Ausstellungen der letzten Jahre, von der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung 1898 angefangen. Und von durchreisenden Fremden wird ge-

rade die Kasseler Galerie besonders viel besucht. Die haben nun nicht viel Zeit und möchten vor allem die Hauptsache, die berühmten Rembrandts, sehen. Da gibt es bei der jetzigen Verzettelung über eine ganze Reihe von Sälen und Kabinetten ein ärgerliches und ermüdendes Suchen, und man kann vielfach beobachten, wie Fremde und Einheimische an den Rembrandts vorbeilaufen, weil diese unter den anderen Bildern für den ungeübten Blick nicht genügend hervortreten. An dem großartigen Rubens-Mittelsaale der Münchner Pinakothek aber geht niemand vorüber. Für Kassel ist Rembrandt, was Rubens für München. Vereinigte man in dem großen Mittelsaale alle Rembrandts, hätte gerade das Publikum, wenn es nur diesen einen Saal ordentlich sähe und in sich aufnähme, mehr von einem Galeriebesuch, als bei dem jetzigen Herumziehen und Herumbummeln, von dem es erfahrungsgemäß nicht viel mit nach Hause bringt. Vereinigte man dann etwa weiter im ersten Saal alle Bilder von Rubens und v. Dyck, im zweiten Jordaens und die anderen großen vlämischen Stücke und überließe die Kabinette im wesentlichen den Holländern in angemessener Gruppierung, so würden m. E. auch alle diese noch eindringlicher und viel geschlossener wirken als jetzt.

Der Haupteinwand gegen die Vereinigung der Rembrandts ist diese allerdings damit verbundene Neuordnung eines wesentlichen Teiles der Galerie. (Die hinteren Partien könnten ja bleiben, wie sie sind.) Daß der Ruf der Kasseler Galerie sich gerade auf die harmonische Wirkung der jetzigen Anordnung gründe, ist mir neu. Doch wohl in erster Linie auf die vielen prächtigen Niederländer, die sie besitzt, vor allem die Rembrandts. Und daß die Wirkung der jetzigen Anordnung so besonders harmonisch sei, wage ich zu bestreiten. Gewiß ist diese Anordnung in ihrer Art feinsinnig durchgeführt. Aber wichtiger noch als die lineare Harmonie der Verteilung auf der Wand mit Mittelstücken und seitlichen „Pendants" dürfte die malerische, farbige Harmonie, benachbarter Bilder sein. Und gerade diese läßt jetzt in Kassel zu wünschen übrig. Rembrandt verträgt sich doch sehr schlecht mit der rahmenden Nachbarschaft der in ihrem künstlerischen Credo so grundverschiedenen, lokalfarbigen Vlamen. Und wie die rote „Saskia" auf der grellen, kalten blauen Tapete hängt, das ist doch gewiß nicht harmonisch, das beeinträchtigt die Wirkung dieses herrlichen Bildes sogar empfindlich. Beide Wahrnehmungen sind mir mehrfach von Künstlern bestätigt worden.

Ein letzter Einwand, daß die meisten Rembrandts bei der Vereinigung in einem Raum weit weniger günstig beleuchtet sein würden, als jetzt, erledigt sich dadurch, daß dieser für die vorübergehende Ausstellung gewählte letzte Saal der Galerie allerdings für die dauernde Vereinigung aller Rembrandts sich nicht eignen würde. Er ist wohl ungefähr der in seinen Beleuchtungsverhältnissen ungünstigste überhaupt mit der langen, den Fenstern parallelen Wand, auf der lauter störende Reflexe entstehen. Der dritte Hauptsaal dagegen, an den ich denke, hat ein mildes, ruhiges Oberlicht und Raum genug, daß alle Rembrandts nebeneinander hängen könnten. Das jetzige kalte Kabinett-Seitenlicht ist für die „Saskia" weit weniger günstig als dieses Oberlicht. Davon kann sich jeder überzeugen, wenn sie gelegentlich zum Kopieren hier hängt. Auch der große „Jacobssegen", der jetzt in einem zu kleinen Raum hängt, dürfte durch die Neuordnung nur gewinnen.

Und bei dieser Gelegenheit könnte einiges Andere, was reformbedürftig ist, zum erheblichen Nutzen der Gesamtwirkung gleich mitgeändert werden. Die genannte grelle, kalte, blaue Tapete der Kabinette stimmt zu keinem einzigen Bilde gut, und auch die verschossene matte rote der Säle dürfte einmal, etwa nach dem Vorbild des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums oder des Städelschen in Frankfurt, durch eine bessere ersetzt werden. Endlich diese vielen schematischen Goldrahmen, einerlei, ob sie zum Bild passen oder nicht. In einem solchen hängt z. B. der bekannte Steen. Auf dem Bilde aber hängt an der Zimmerwand auch ein Bild. Welcher Abstand zwischen diesem alten Barockrahmen mit seinem Lichtspiel auf Schweifungen und Wölbungen, zwischen diesem Kunstwerk im Bild und der toten Fabrikleiste um das Bild!

Entschlösse sich die Direktion zu den angeführten Änderungen, würde sie sich sicher den Dank vieler Künstler und Kunstfreunde erwerben. Und besonders der Rembrandt-Mittelsaal würde in seiner durch keinen fremden Farbenton gestörten imposanten Einheitlichkeit und Geschlossenheit dem großen Malergenius zu den vielen alten Freunden viele neue gewinnen.

Franz Bock.







Wilhelm Thielmann.

Was ich in den folgenden Zeilen zu sagen habe, geht auf die beste Quelle zurück, die ein Kunsthistoriker finden kann: auf Aufzeichnungen des Künstlers selber. Thielmann ist Lehrer gewesen, ehe er freier Künstler sein konnte; und der Aufenthalt in lehrhafter Luft hat in ihm den in jedem Deutschen liegenden Hang zu grübelnder psychologischer Selbstzergliederung gestärkt — aber auch geklärt. Thielmann ist sich über die Psychologie seines künstlerischen Ich so klar wie selten einer.

Geboren ist er am 10. März 1868 zu Herborn. Realschulbesuch. Wird, obwohl künstlerischen Dranges voll, aus Lebensnot Lehrer. An einer Privatrealschule angestellt, kann er vorübergehend die Kunstgewerbeschule in Frankfurt am Main besuchen. Nach einem halbjährigen Kursus an der Kasseler Kunstgewerbeschule besteht er das Zeichenlehrerexamen und eine freiwillige künstlerische Prüfung im Figurenzeichnen dazu. Neun Jahre ist er dann Lehrer an der Kasseler Kunstgewerbeschule. Reichliche Illustrationsaufträge verschiedenster Art, besonders für Jugendschriften, ermöglichen ihm dann, den Lehrerberuf aufzugeben. — Soweit sein äußeres Leben.

Für sein inneres Leben, das sich wie bei allen Künstlern, die etwas wollen, selbst in der Schultretmühle unter der Oberschicht des täglichen Lebens weiterentwickelte, war eine erste Studienreise im Jahre 1897 von großer Bedeutung: ein Besuch in Willingshausen in der Schwalm und die Berührung mit der Studienkolonie von Künstlern dort. Besonders Bantzer nahm sich seiner an und stärkte ihn in seinen künstlerischen Absichten.

Thielmann steht augenblicklich an einem Wendepunkte seiner Entwicklung. Bisher hat er in der Hauptsache gezeichnet des Erwerbes wegen, der ihm zur Ausführung größerer malerischer Aufgaben zu wenig Zeit ließ, und um sich trotz aller Hindernisse die notwendige Grundlage für die Verwirklichung seiner künstlerischen-Absichten zu schaffen. Seinem Zeichnerberuf verdankt er aber etwas, was den deutschen Maler — da in Deutschland die zeichnerische Kunst immer vor der malerischen, ja eigent-

lich bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts allein geblüht hat — im besonderen auszeichnet: den sicheren Blick für das Charakteristische. Das findet seinen schärfsten und reinsten Ausdruck in den Karrikaturen.

Im Grunde seines Wesens aber ist er Maler, Maler im besonderen Sinne des Wortes, dem Licht und vor allem Farbenprobleme die Hauptsache sind. Immer charakteristisch, aber mit spezifisch Malerischem, im besonderen feingefühlter Lichtwirkung durchsetzt, sind seine breit angelegten Porträts (Bildnis des Malers Otto). Durchaus malerisch empfunden sind jene Bleistiftzeichnungen, in denen er sogar das findet, was in der Regel der farbigen Darstellung, allenfalls noch der Radierung vorbehalten bleibt: eine vollendet tonige Gesamthaltung. Als Beispiel greife ich den „Kirchgang über Land" heraus; auch weil er noch andere Qualitäten zeigt: Geschick in der Raumverteilung, Sicherheit in der Erzielung interessanter Silhouettenwirkung, dazu Herrschaft über die Bildstimmung des Ganzen durch Flächen- und Fleckenverteilung und die Haltung der Landschaft, die dem Gedanken des Bildes entsprechend, groß und einfach ist.

Der aufs Charakteristische ausgehenden wie der malerischen Seite seiner Kunst bietet nun das Heimatland Motive, wie kaum ein anderes Land sonst bieten kann: in den Charakterköpfen eines uralt auf diesem Boden angesessenen Stammes und in den wie in keinem anderen Teile Deutschlands so vollendet von Urväterzeit her erhaltenen bunten Trachten. Und diese Trachten wechseln wieder Farbe und Form



in allen Lebenslagen, je nach der Gelegenheit (Taufe, Hochzeit, Begräbnis) die jeweilige Stimmung ihrer Träger charakterisierend.

Ganz gerecht werden kann diesem Reichtum an Motiven nur die farbige Darstellung; Thielmanns Zeichnungen zeigen trotz oder vielmehr wegen ihrer



farben-symbolischen Durchbildung, wie sehr dieses Talent nach der Anwendung wirklicher Farbe drängt, wie viel Qualitäten durch die Anwendung des Zeichenstiftes latent bleiben. So ist es nicht wunderbar, daß Thielmanns Gemälde gleich im Anfang in Klangschönheit der Farbe und harmonischem Ton hohe Reife zeigen. Man würde unbeeinflußt glauben, hier das Ende einer Entwickelung zu sehen. Aber der es am besten wissen muß: Thielmann selbst glaubt am Anfang seiner Farbenentwickelung zu stehen; er ist vor kurzem in Italien gewesen und will in seinen nächsten Bildern zeigen, welche Offenbarung ihm die südlichen Meister vor allem in der Farbe gewesen sind.

Ich gehöre zu denen, die den Einfluß italienischer Kunst auf die deutsche seit Dürer für verderblich halten; noch alle verloren sich selbst dort, außer Böcklin. Aber sein Beispiel genügt schon zu zeigen, daß kein kunsthistorisches Schema auf jede Künstlerpsyche paßt. So müssen wir zumal einem Werdenden und Lebenden gegenüber uns bescheiden und auf das Neue hoffen.

Das aber, was jetzt hinter Thielmann liegt, was er erstrebt und bis jetzt erreicht hat, soll unsere Zusammenstellung von Wiedergaben aus seinem Werk festlegen und damit eine Vorstellung von seinem Werden in weite Kreise tragen.

Christian Rauch.

Die folgende Zusammenstellung macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch; sie soll nur Material

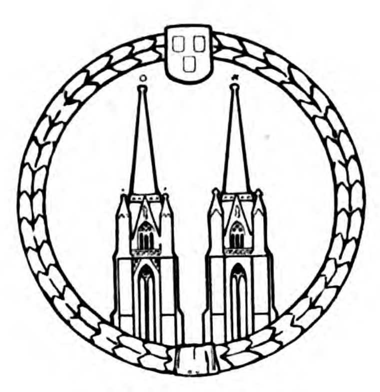
zu einem zukünftigen Katalog des Werkes Thielmanns geben.

Gemälde: Bauern aus Helsa. Schwälmer Studien: Schmücken eines Schwälmer Mädchens zum Tanz. Neckerei. An der Wiege. Alte Schwälmerin in Trauer. (s. Reproduktion). Schwälmer Jungen Portraits.

Illustrationen in Velhagen u. Klasings Monatsheften, Daheim, Gartenlaube, Über Land und Meer, Leipziger Illustrierte Zeitung, Kunst für Alle. Zyklus: Aus der Synagoge (Gottesdienstliche Vorgänge nach dem Leben gezeichnet. Verlag Keller, Frankfurt a. M.). Zyklus von Zeichnungen im Verlag von N. G. Elwert, Marburg: 1. In der Kirche. 2. Vor dem Kirchgang. 3. Schmücken der Braut. 4. Beglückwünschung des Brautpaares. 5. Sonntag Nachmittag. 6. Spinnstube. Dazu die hier im Kalender wiedergegebenen besonders dazu geschaffenen Original-Zeichnungen.

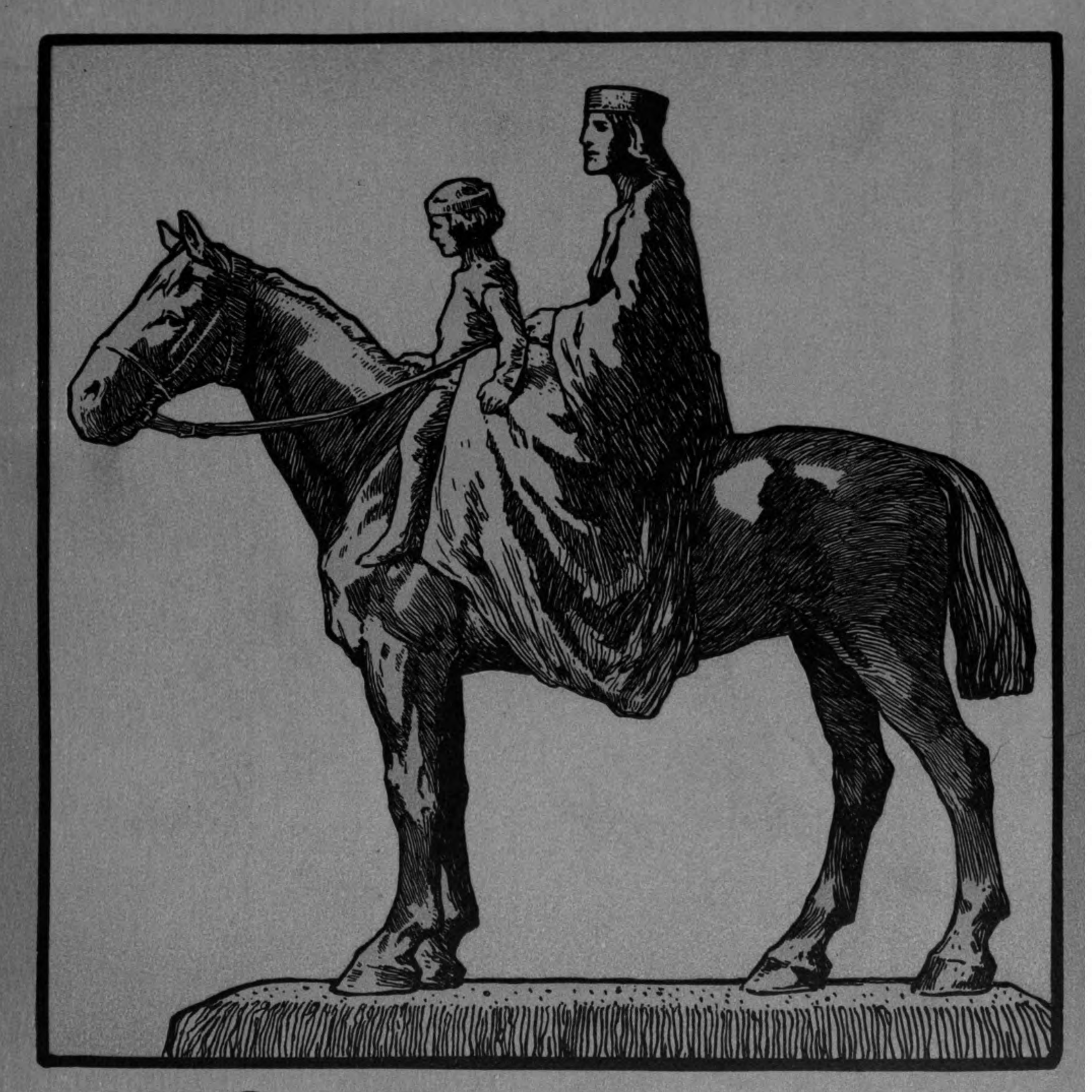


Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.



O. Ehrhardt's
Universitäts-Buchhandlung
Adolf Ebel
Marburg a. L.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.



HESSEN-KUNST

KALENDER FÜR ALTE UND NEUE KUNST

1908

HERAUSGEGEBEN VON CHRISTIAN RAUCH · ZEICHNUNGEN VON OTTO UBBELOHDE

VERLAG VON O. EHRHARDT'S UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG · ADOLF EBEL · MARBURG A. L.

Hessen-Kunst

Kalender für Kunst- und Denkmalpflege

3. Jahrgang.

Begründet und herausgegeben von **Dr. Christian Rauch**

Feder-Zeichnungen von **Otto Ubbelohde**



Vorwort

Ich habe in diesem Jahre wieder Ubbelohde gebeten, den künstlerischen Teil des Kalenders auszuführen, weil dieser Künstler auf seine hessische Heimat noch lange nicht die Wirkung ausübt, die er ausüben sollte, weil er noch lange nicht den Wirkungskreis hat, der ihm gebührt.

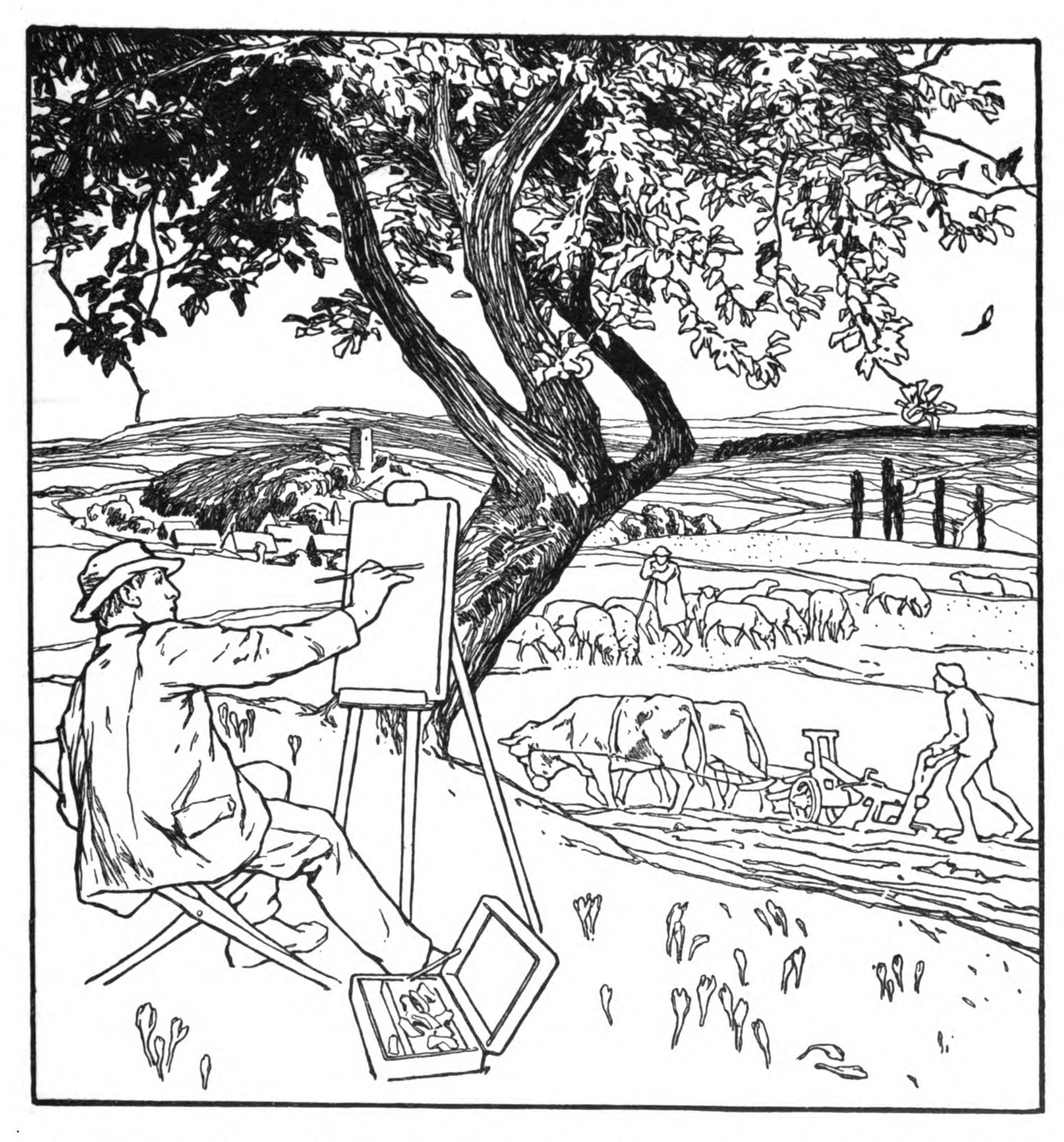
Der Kalender kommt dieses Jahr früh heraus, damit wir ihn unserer hessischen Landesuniversität Gießen zu ihrem dreihundertjährigen Jubelfeste darbringen können. Möge er beweisen, daß alle, die ihre Kunst und ihr Wissen in den Dienst der Sache stellten, an der Erreichung des hohen Zieles mitarbeiten, dem unsere universitas huldigt: Der geistigen Freiheit in einer wissenschaftlichen und künstlerischen deutschen Kultur.

Christian Rauch.

Verzeichnis der Mitarbeiter am 3. Jahrgang:

Emanuel Benda, Referendar, Lübeck; **Dr. Franz Bock,** Privatdozent der Kunstgeschichte, Marburg; **Heinrich Giebel,** Maler, Marburg; **Dr. med. O. Grofsmann,** Frankfurt am Main; **Dr. phil. Dr. ing. A. Holtmeyer,** Landbauinspektor, Kassel; Archivrat **Dr. F. Küch,** Staatsarchivar, Marburg; Geheimer Regierungsrat **Dr. Adelbert Matthäi,** Professor der Kunstgeschichte, Danzig; **Dr. Christian Rauch,** Privatdozent der Kunstgeschichte, Gießen; **Dr. Bruno Sauer,** Professor der Archaeologie und Kunstwissenschaft, Gießen; **Otto Ubbelohde,** Maler, Goßfelden; **Dr. Paul Weber,** Professor der Kunstgeschichte, Direktor des städt. Museums, Jena; **Dr. Fritz Wichert,** Assistent am Staedelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Das Titelbild stellt eine Idee **Otto Ubbelohdes** dar für ein Denkmal der Sophie, Herzogin von Brabant, Tochter der heiligen Elisabeth, mit ihrem Sohne Heinrich, dem „Kind von Hessen“.



Es ist eine Mutter fein · Sie nährt viel tausend Kindelein
Sie ist so reich · Kein Mensch ihr gleich Auf dieser ganzen Erde

Spruch an einem Hause in Gossfelden.



Januar.

Mi.	1	Neujahr		Fr.	17	Antonius	
Do.	2	Abel, Seth		Sa.	18	Prisca	
Fr.	3	Enoch, Dan.		So.	19	2. S. n. Ep.	
Sa.	4	Methusalem		Mo.	20	Fabian, Seb.	
So.	5	S. n. Neujahr		Di.	21	Agnes	
Mo.	6	Heil. 3 Könige		Mi.	22	Vincentius	
Di.	7	Melchior		Do.	23	Emerentiana	
Mi.	8	Balthasar		Fr.	24	Timotheus	
Do.	9	Kaspar		Sa.	25	Pauli Bek.	
Fr.	10	Paulus Eins.		So.	26	3. S. n. Ep.	
Sa.	11	Erhard		Mo.	27	Joh. Chrysost.	Wilhelm II. Deutscher Kaiser geb. 1859.
So.	12	1. S. n. Ep.		Di.	28	Karl	
Mo.	13	Hilarius		Mi.	29	Samuel	
Di.	14	Felix		Do.	30	Adelgunde	
Mi.	15	Habakuk		Fr.	31	Valerius	
Do.	16	Marcellus					

Giessen.





Februar.

Sa.	1	Brigitta		So.	16	Septuagesimä	
So.	2	4. S. n. Ep. ●		Mo.	17	Constantin	
Mo.	3	Blasius		Di.	18	Concordia	
Di.	4	Veronica		Mi.	19	Susanna	
Mi.	5	Agatha		Do.	20	Eucherius	
Do.	6	Dorothea		Fr.	21	Eleonora	
Fr.	7	Richard		Sa.	22	Petri Stuhlf.	
Sa.	8	Salomon		So.	23	Sexagesimä	
So.	9	5. S. n. Ep.		Mo.	24	Schalttag	
Mo.	10	Renate		Di.	25	Matthias	
Di.	11	Euphrosina		Mi.	26	Viktorinus	
Mi.	12	Eulalia		Do.	27	Nestor	
Do.	13	Benignus		Fr.	28	Leander	
Fr.	14	Valentinus		Sa.	29	Justus	
Sa.	15	Formosus					

Gleiberg b. Gießen.





März.

So.	1	Estomihi	
Mo.	2	Luise ●	
Di.	3	Fastnacht	
Mi.	4	Aschermittw.	
Do.	5	Friedrich	
Fr.	6	Fridolin	
Sa.	7	Felicitas	
So.	8	1. Invocavit	
Mo.	9	Prudentius ☽	
Di.	10	Henriette	
Mi.	11	Quatember	
Do.	12	Gregor d. Gr.	
Fr.	13	Ernst	
Sa.	14	Zacharias	
So.	15	2. Reminisc.	
Mo.	16	Cyriacus	
Di.	17	Gertrud	
Mi.	18	Sächs. Bußt. ○	
Do.	19	Joseph	
Fr.	20	Hubert	
Sa.	21	Benedictus	
So.	22	3. Oculi	
Mo.	23	Eberhard	
Di.	24	Gabriel	
Mi.	25	Mittfasten ☾	
Do.	26	Emanuel	
Fr.	27	Rupert	
Sa.	28	Malchus	
So.	29	4. Lätare	
Mo.	30	Guido	
Di.	31	Amos	

Arbeitshaus in Marburg a. L.

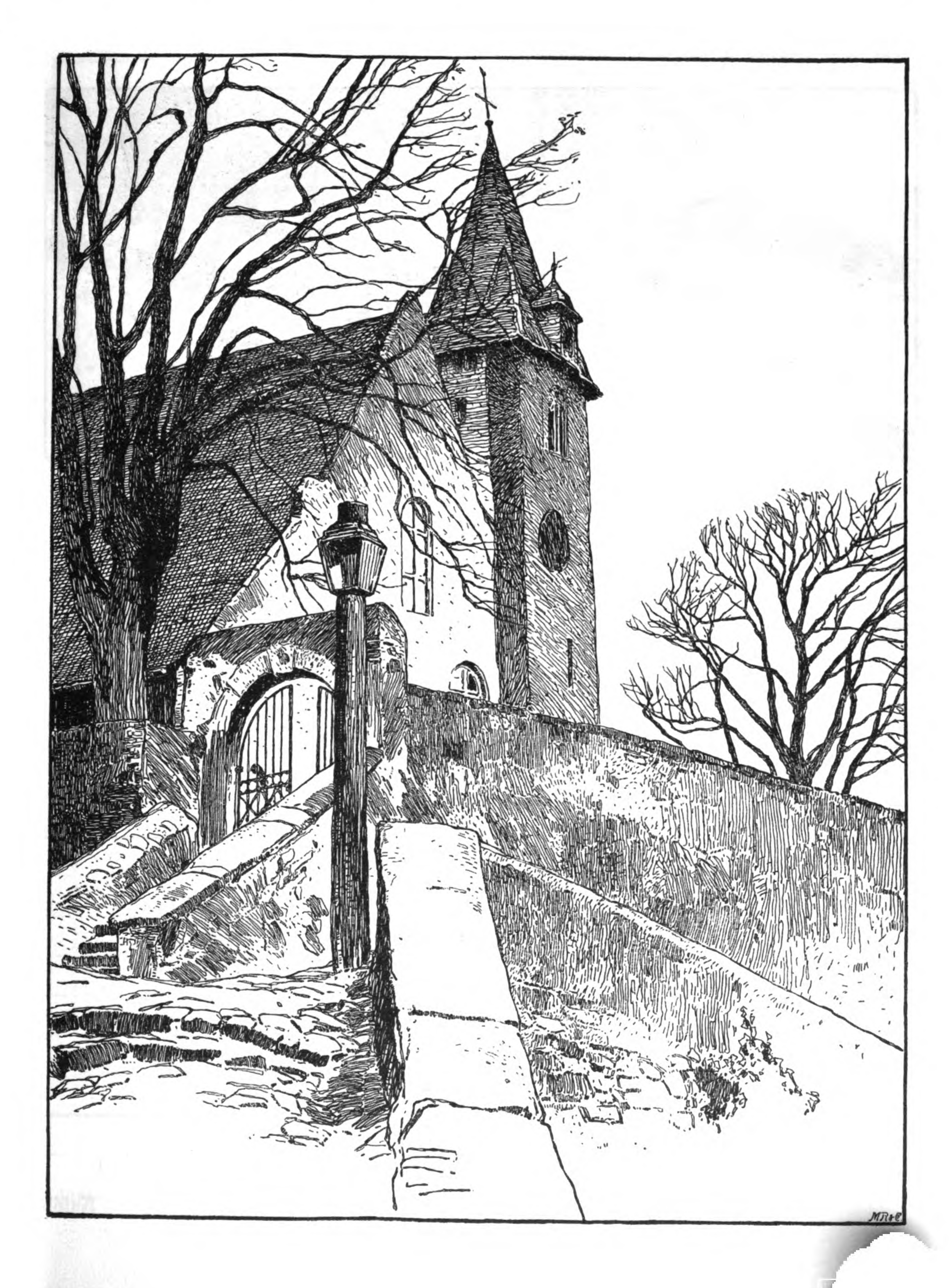




April.

Mi.	1	Theodorus ●		Do.	16	Gründonn. ◑	
Do.	2	Theodosia		Fr.	17	Karfreitag	
Fr.	3	Christian		Sa.	18	Florentin	
Sa.	4	Ambrosius		So.	19	Ostersonntag	
So.	5	5. Judica		Mo.	20	Ostermontag	
Mo.	6	Sixtus		Di.	21	Adolarius	
Di.	7	Cölestin		Mi.	22	Lothar	
Mi.	8	Heilmann ◐		Do.	23	Georg ◑	
Do.	9	Bogislaus		Fr.	24	Albert	
Fr.	10	Ezechiel		Sa.	25	Markus Ev.	
Sa.	11	Hermann		So.	26	1. Quasimod.	
So.	12	6. Palmarum		Mo.	27	Anastasius	
Mo.	13	Justinus		Di.	28	Therese	
Di.	14	Tiburtius		Mi.	29	Sibylla	
Mi.	15	Olympiades		Do.	30	Josua ●	

Zwingenberg a. d. Bergstrasse.

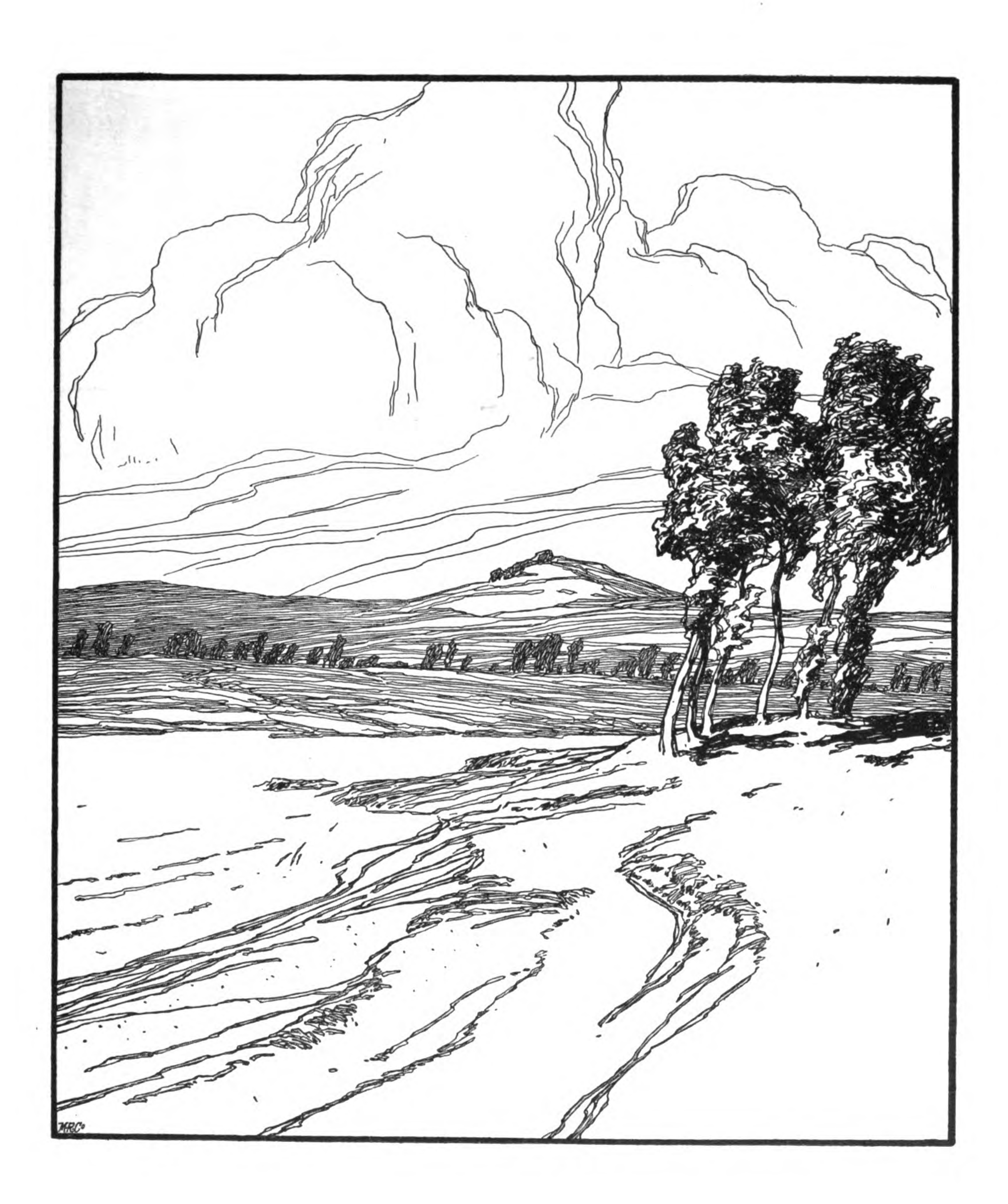


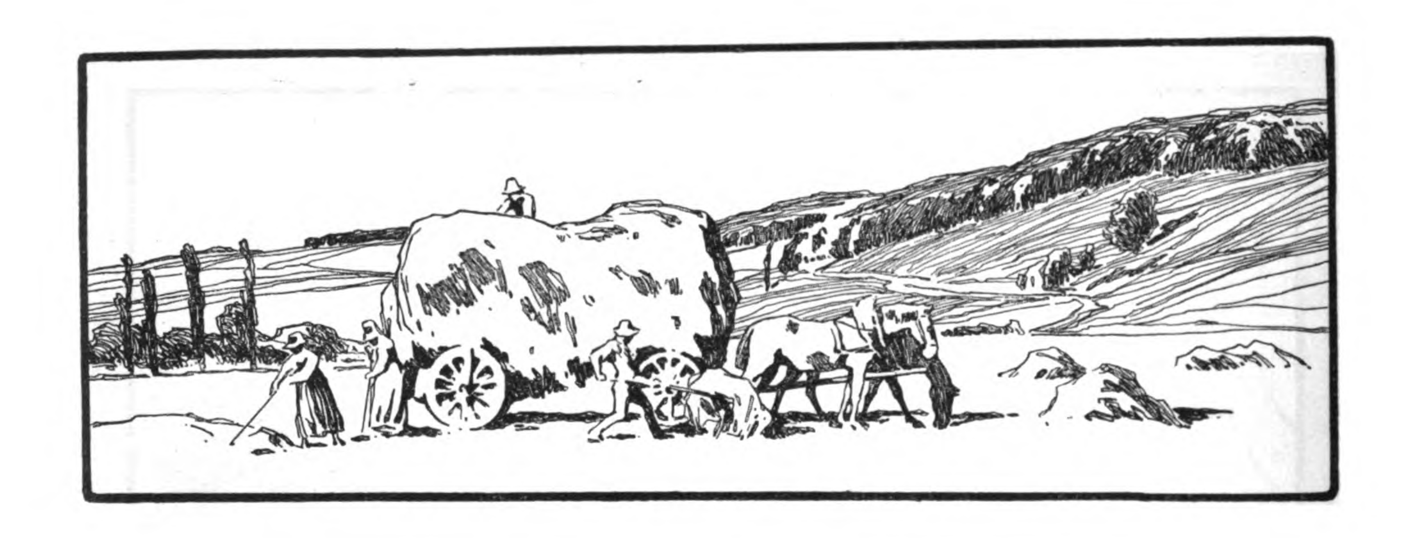


Mai.

Fr.	1	Philipp, Jak.	
Sa.	2	Sigismund	
So.	3	2. Mis. Dom.	
Mo.	4	Florian	
Di.	5	Gotthard	
Mi.	6	Dietrich	Wilhelm, deutscher Kronprinz geb. 1882.
Do.	7	Gottfried	
Fr.	8	Stanislaus ☽	
Sa.	9	Hiob	
So.	10	3. Jubilate	
Mo.	11	Mamertus	
Di.	12	Pankratius	
Mi.	13	Servatius	
Do.	14	Christian	
Fr.	15	Sophia	
Sa.	16	Honoratus ○	
So.	17	4. Cantate	
Mo.	18	Liborius	
Di.	19	Potentiana	
Mi.	20	Anastasius	
Do.	21	Prudens	
Fr.	22	Helena	
Sa.	23	Desiderius ☾	
So.	24	5. Rogate	
Mo.	25	Urban	
Di.	26	Eduard	
Mi.	27	Beda	
Do.	28	Christi Himlf.	
Fr.	29	Maximilian	
Sa.	30	Wigand ●	
So.	31	6. Exaudi	

Knüll.

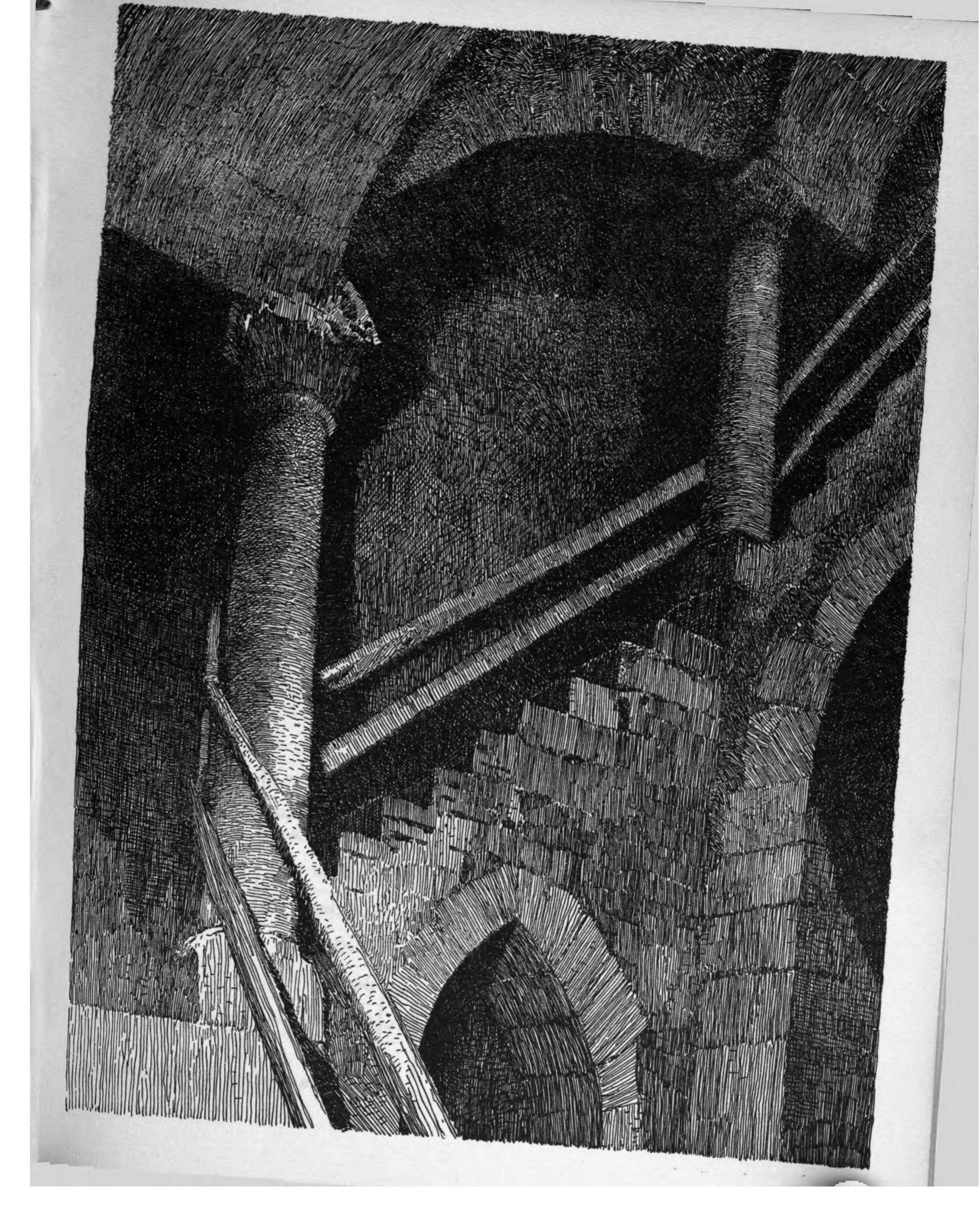




Juni.

Mo.	1	Nikomedes	
Di.	2	Marquard	
Mi.	3	Erasmus	
Do.	4	Carpasius	
Fr.	5	Bonifacius	
Sa.	6	Benignus	
So.	7	Hl. Pfingstf.	
Mo.	8	Pfingstmontag	
Di.	9	Barnabas	
Mi.	10	Basilides	
Do.	11	Tobias	
Fr.	12	Barnimus	
Sa.	13	Quatember	
So.	14	Trinitatisf.	
Mo.	15	Vitus	
Di.	16	Justina	
Mi.	17	Volkmar	
Do.	18	Paulina	
Fr.	19	Gervasius, P.	
Sa.	20	Raphael	
So.	21	1. S. n. Tr.	
Mo.	22	Achatius	
Di.	23	Basilius	
Mi.	24	Johannes d. T.	
Do.	25	Elogius	
Fr.	26	Jeremias	
Sa.	27	Siebenschläfer	
So.	28	2. S. n. Tr.	
Mo.	29	Peter u. Paul	
Di.	30	Pauli Gedächtn.	

Judenbad in Friedberg i. H.

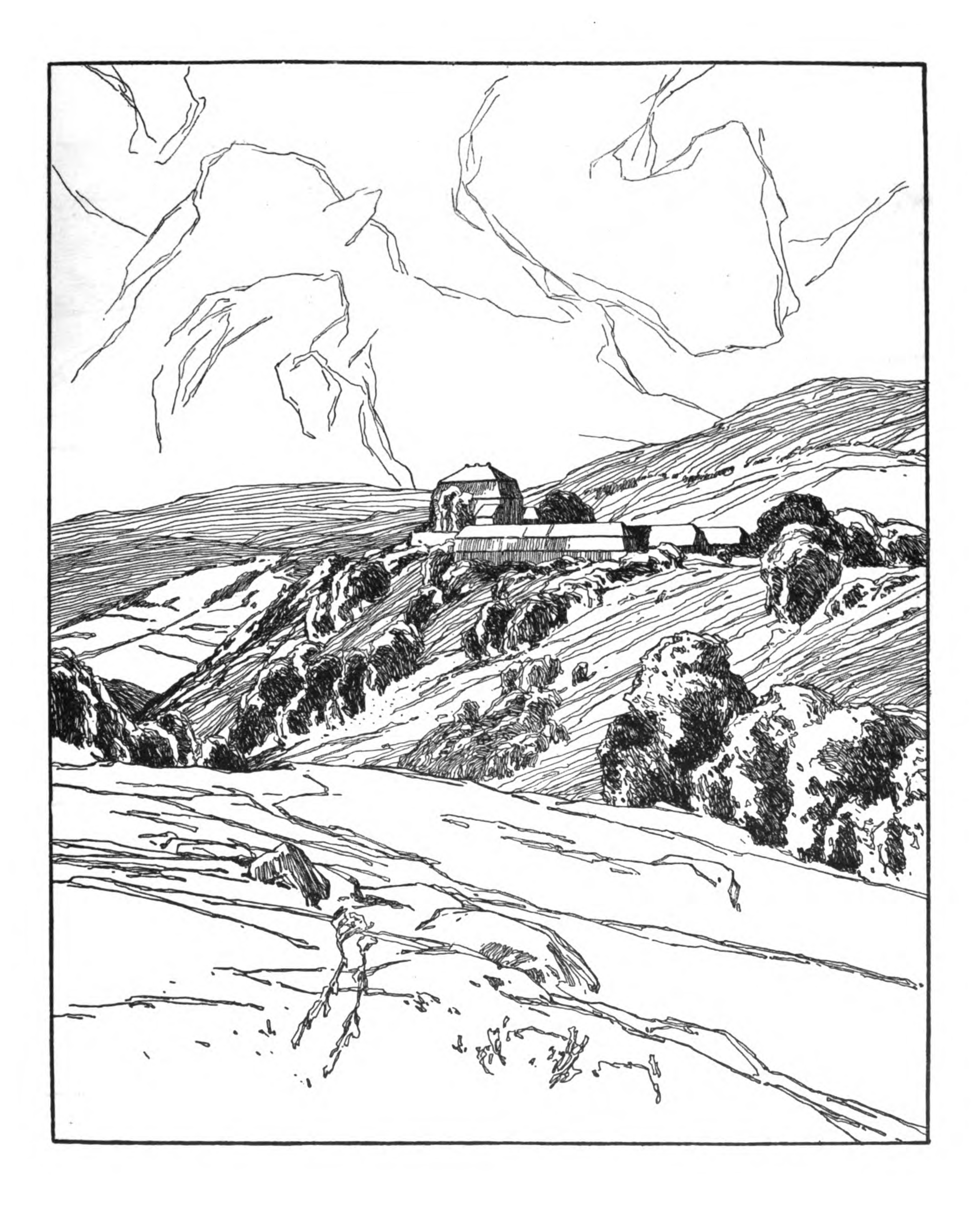




Juli.

Mi.	1	Theobald	
Do.	2	Mar. Heimſ.	
Fr.	3	Cornelius	
Sa.	4	Ulrich	
So.	5	3. S. n. Tr.	
Mo.	6	Jeſaias ☽	
Di.	7	Demetrius	
Mi.	8	Kilian	
Do.	9	Cyrillus	
Fr.	10	7 Brüder	
Sa.	11	Pius	
So.	12	4. S. n. Tr.	
Mo.	13	Margaretha ○	
Di.	14	Bonaventura	
Mi.	15	Apoſtel Teil.	
Do.	16	Walter	
Fr.	17	Alexius	
Sa.	18	Karolina	
So.	19	5. S. n. Tr.	
Mo.	20	Elias ☾	
Di.	21	Daniel	
Mi.	22	Maria Magd.	
Do.	23	Albertine	
Fr.	24	Chriſtina	
Sa.	25	Jakobus	
So.	26	6. S. n. Tr.	
Mo.	27	Berthold	
Di.	28	Innocenz ●	
Mi.	29	Martha	
Do.	30	Beatrix	
Fr.	31	Germanus	

Schloſs Arnſtein bei Witzenhauſen.



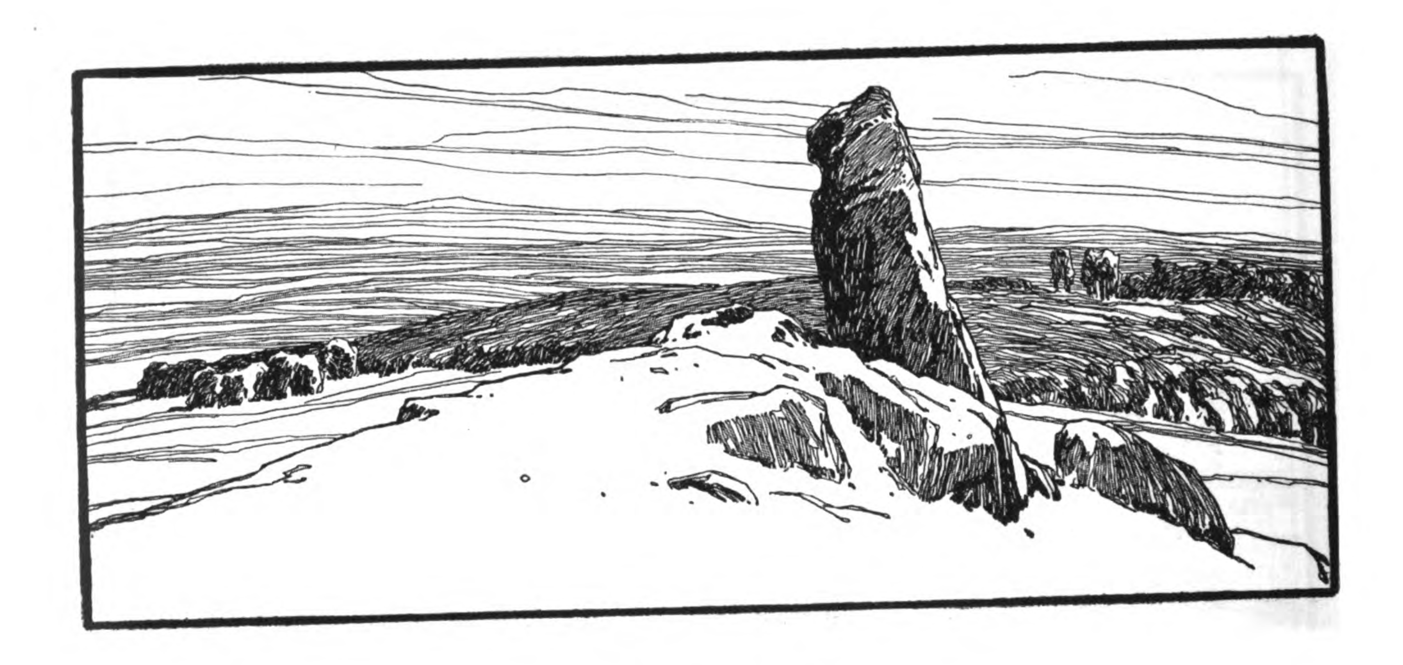


Auguſt.

Sa.	1	Petri Kettenf.	Mo.	17	Bertram
So.	2	7. S. n. Trin.	Di.	18	Emilia ☾
Mo.	3	Auguſt	Mi.	19	Sebald
Di.	4	Dominicus	Do.	20	Bernhard
Mi.	5	Perpetua ☽	Fr.	21	Anaſtaſius
Do.	6	Verklär. Chriſti	Sa.	22	Oswald
Fr.	7	Donatus	So.	23	10. S. n. Tr.
Sa.	8	Ladislaus	Mo.	24	Bartholomäus
So.	9	8. S. n. Trin.	Di.	25	Ludwig
Mo.	10	Laurentius	Mi.	26	Irenäus ●
Di.	11	Titus	Do.	27	Gebhard
Mi.	12	Klara ○	Fr.	28	Auguſtinus
Do.	13	Hildebrand	Sa.	29	Joh. Enthaupt.
Fr.	14	Euſebius	So.	30	11. S. n. Tr.
Sa.	15	Mariä Himlf.	Mo.	31	Rebekka
So.	16	9. S. n. Trin.			



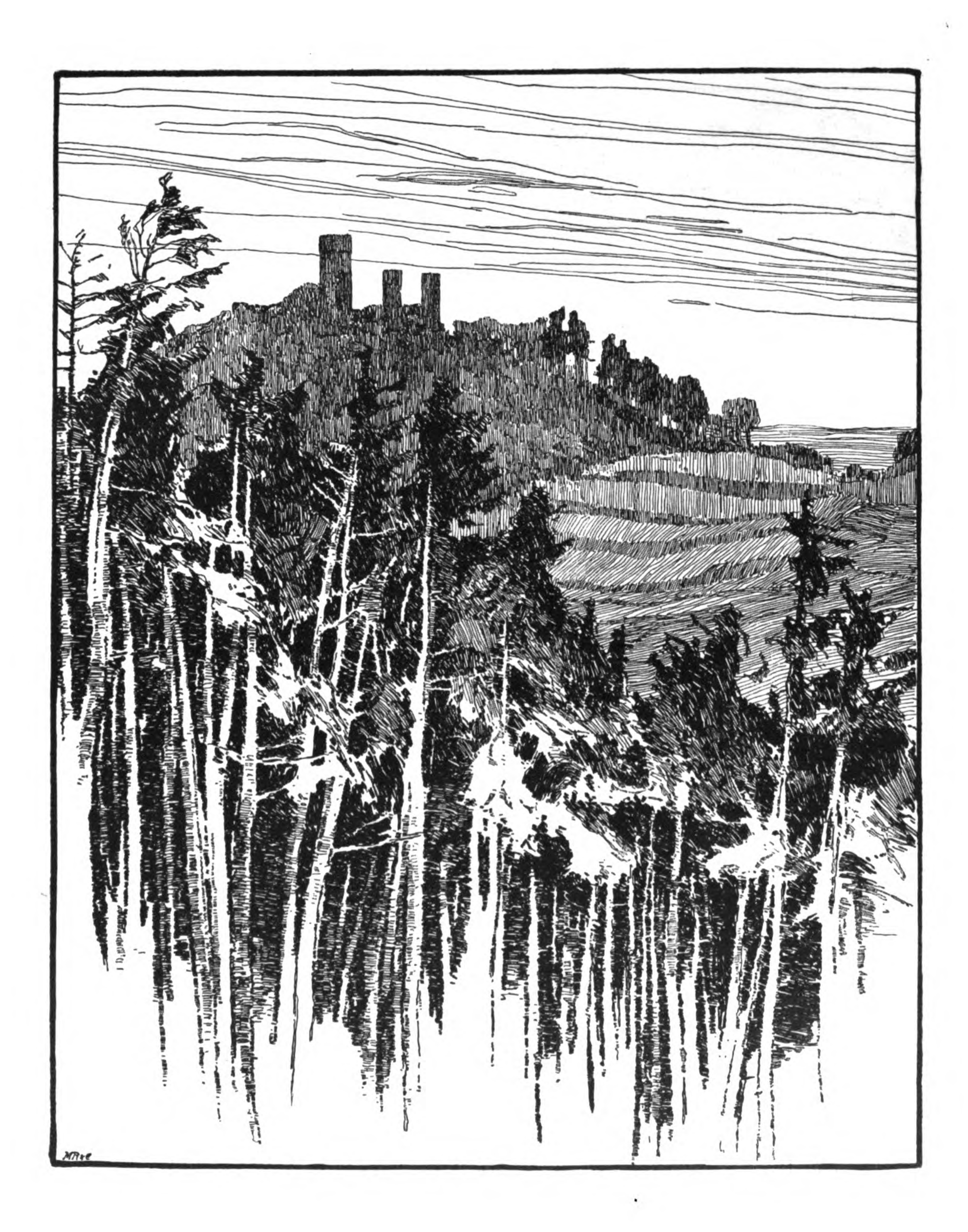
**



September.

Tag	Datum	Name	Notizen
Di.	1	Ägidius	
Mi.	2	Rahel, Lea	
Do.	3	Manſuetus	
Fr.	4	Moſes	
Sa.	5	Nathanael	
So.	6	12. S. n. Tr.	
Mo.	7	Regina	
Di.	8	Mariä Geburt	
Mi.	9	Bruno	
Do.	10	Soſthenes	
Fr.	11	Gerhard	
Sa.	12	Ottilie	
So.	13	13. S. n. Tr.	
Mo.	14	† Erhöhung	
Di.	15	Conſtantin	
Mi.	16	Quatember	
Do.	17	Lambertus	Eleonore, Großherzogin von Heſſen geb. 1871.
Fr.	18	Titus	
Sa.	19	Januarius	
So.	20	14. S. n. Tr.	
Mo.	21	Matth., Ev.	
Di.	22	Moritz	
Mi.	23	Joel	
Do.	24	Johann. Empf.	
Fr.	25	Kleophas ●	
Sa.	26	Cyprianus	
So.	27	15. S. n. Tr.	
Mo.	28	Wenzeslaus	
Di.	29	Michaelis	
Mi.	30	Hieronymus	

Die Starkenburg.

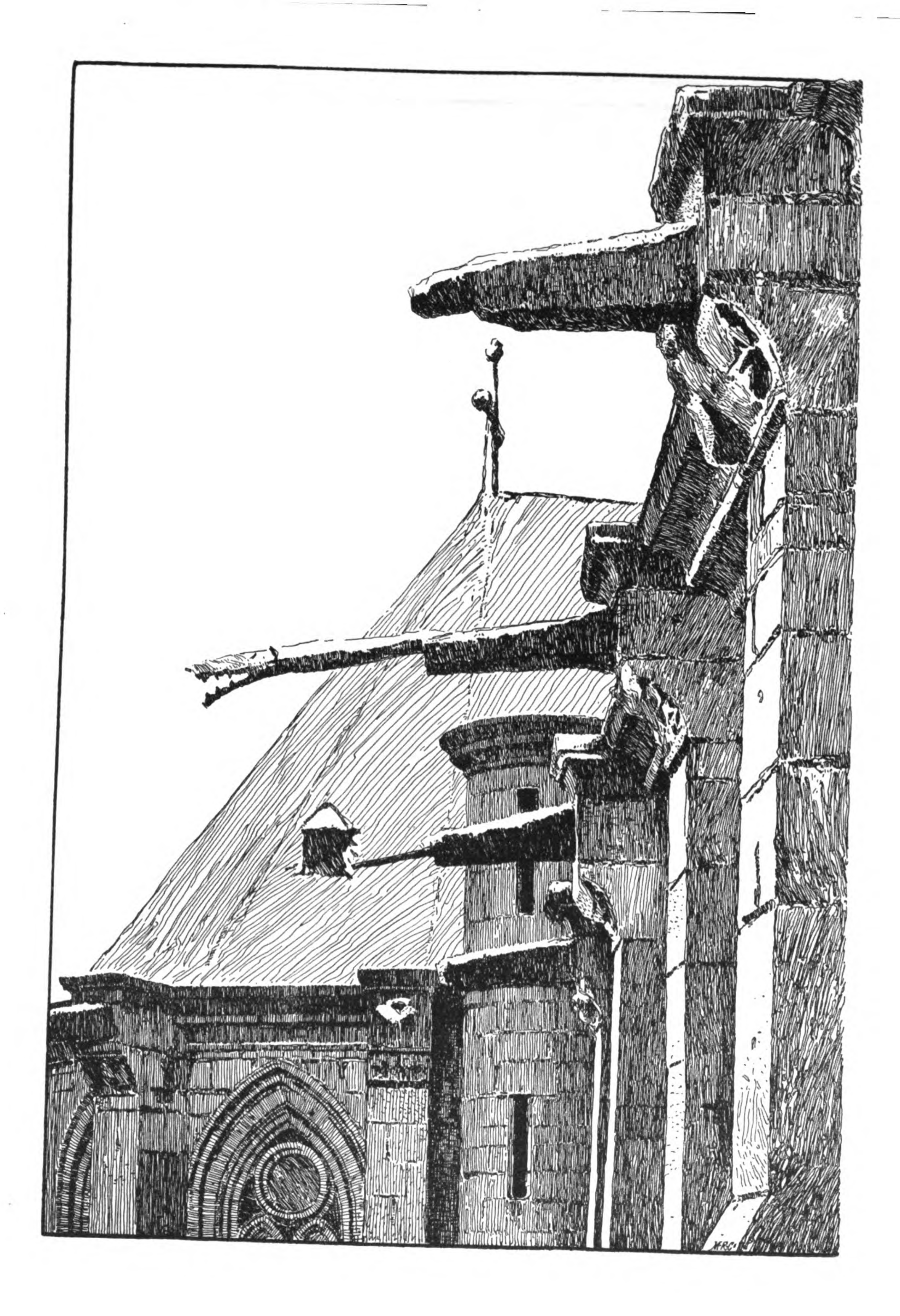




Oktober.

Do.	1	Remigius		Sa.	17	Florentin	
Fr.	2	Vollrad		So.	18	18. S. n. Tr.	
Sa.	3	Ewald		Mo.	19	Ptolemäus	
So.	4	16. S. n. Tr.		Di.	20	Wendelin	
Mo.	5	Fides		Mi.	21	Ursula	
Di.	6	Charitas		Do.	22	Cordula	Auguste Viktoria, deutsche Kaiserin geb. 1858.
Mi.	7	Spes		Fr.	23	Severinus	
Do.	8	Ephraim		Sa.	24	Salome	
Fr.	9	Dionysius		So.	25	19. S. n. Tr.	
Sa.	10	Amalia		Mo.	26	Amandus	
So.	11	17. S. n. Tr.		Di.	27	Sabina	
Mo.	12	Ehrenfried		Mi.	28	Simon, Juda	
Di.	13	Koloman		Do.	29	Engelhard	
Mi.	14	Wilhelmine		Fr.	30	Hartmann	
Do.	15	Hedwig		Sa.	31	Reform.-Fest	
Fr.	16	Gallus					

Marburg: Elisabethkirche.

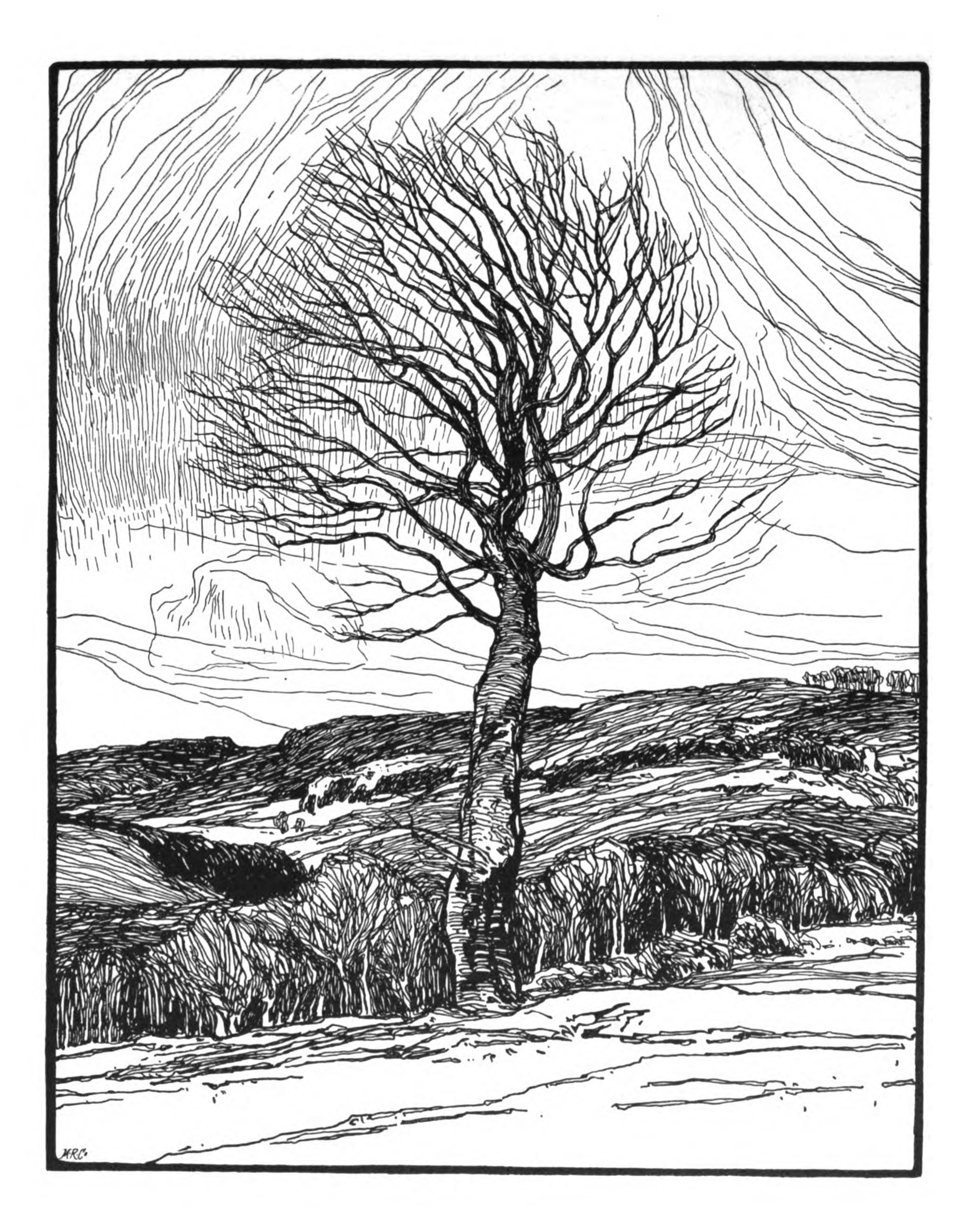




November.

So.	1	20. S. n. Tr.	
Mo.	2	Aller Seelen	
Di.	3	Gottlieb	
Mi.	4	Charlotte	
Do.	5	Erich	
Fr.	6	Leonhard	
Sa.	7	Erdmann	
So.	8	21. S. n. Tr.	Georg, Erbgroſsherzog von Heſſen geb. 1906.
Mo.	9	Theodorus	
Di.	10	Martin Luther	
Mi.	11	Martin, Biſchof	
Do.	12	Kunibert	
Fr.	13	Eugen	
Sa.	14	Levinus	
So.	15	22. S. n. Tr.	
Mo.	16	Ottomar	
Di.	17	Hugo	
Mi.	18	Buſs- u. Bettag	
Do.	19	Eliſabeth	
Fr.	20	Amos	
Sa.	21	Mariä Opfer	
So.	22	Totenfeſt	
Mo.	23	Klemens	
Di.	24	Chrysogonus	
Mi.	25	Katharina	Ernſt Ludwig, Groſsherzog von Heſſen geb. 1868.
Do.	26	Konrad	
Fr.	27	Lot	
Sa.	28	Günther	
So.	29	1. Advent	
Mo.	30	Andreas	

Aus dem Vogelsberg.





Dezember.

Di.	1	Arnold		Do.	17	Lazarus	
Mi.	2	Candidus		Fr.	18	Chriſtoph	
Do.	3	Caſſian		Sa.	19	Ammon	
Fr.	4	Barbara		So.	20	4. Advent	
Sa.	5	Abigail		Mo.	21	Thomas Ap.	
So.	6	2. Advent		Di.	22	Beate	
Mo.	7	Antonia		Mi.	23	Ignatius ●	
Di.	8	Mariä Empf.		Do.	24	Heiliger Abend	
Mi.	9	Joachim		Fr.	25	Weihnachten	
Do.	10	Judith		Sa.	26	2. Weihnachtsf.	
Fr.	11	Waldemar		So.	27	S. n. Weihn.	
Sa.	12	Epimachus		Mo.	28	Unſch. Kindl.	
So.	13	3. Advent		Di.	29	Jonathan	
Mo.	14	Israel		Mi.	30	David	
Di.	15	Johanna		Do.	31	Sylveſter	
Mi.	16	Quatember					

Chriſtenberg.





Dezember.

Di.	1	Arnold	
Mi.	2	Candidus	
Do.	3	Caſſian	
Fr.	4	Barbara	
Sa.	5	Abigail	
So.	6	2. Advent	
Mo.	7	Antonia	
Di.	8	Mariä Empf.	
Mi.	9	Joachim	
Do.	10	Judith	
Fr.	11	Waldemar	
Sa.	12	Epimachus	
So.	13	3. Advent	
Mo.	14	Israel	
Di.	15	Johanna	
Mi.	16	Quatember	
Do.	17	Lazarus	
Fr.	18	Chriſtoph	
Sa.	19	Ammon	
So.	20	4. Advent	
Mo.	21	Thomas Ap.	
Di.	22	Beate	
Mi.	23	Ignatius	
Do.	24	Heiliger Abend	
Fr.	25	Weihnachten	
Sa.	26	2. Weihnachtsf.	
So.	27	S. n. Weihn.	
Mo.	28	Unſch. Kindl.	
Di.	29	Jonathan	
Mi.	30	David	
Do.	31	Sylveſter	

Chriſtenberg.



Der neue Cranach im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

Wenn ein großes Meisterwerk, nachdem es jahrhundertelang verschollen war, plötzlich mit fast unangetasteter Frische wieder ins Dasein tritt, so ist es fast, als kämen mit seinem Erscheinen die alten Meisterzeiten selbst wieder herauf; als hätte sich einer aus dem Geschlecht der großen Gestalter neuerdings wieder erhoben und uns mit freundlichem aber überlegenem Willen noch einmal ein schönes Werk geschenkt.

Frankfurt ist um einen herrlichen Cranach reicher. Das Städelsche Institut hat das neuaufgetauchte Bild, das bis dahin in Südspanien ein verborgenes Dasein geführt hatte, auf einer Auktion in Paris ersteigert. Es ist ein Flügelaltar mit der Darstellung der heiligen Sippe, bezeichnet: Lucas Chronus faciebat anno 1509; eine Schöpfung, die auf den ersten Blick verrät, daß es sich hier um etwas Besonderes für den Meister gehandelt haben muß, daß er es für nötig hielt, nicht nur in sich selbst die besten Kräfte und Vorstellungen zusammenzuziehen, sondern in der Kunst überhaupt Umschau zu halten nach Gestaltungsprinzipien, die seinem Gegenstande angemessen und würdig erschienen. So zeigt sich die Konzentration der eigenen Mittel schon beim flüchtigsten Vergleich mit der ganzen übrigen Reihe Cranachscher Schöpfungen; und der Hinblick auf das Beste in der Kunst seiner Zeit, sowohl der italienischen als auch der deutschen und niederländischen, wird klar, sobald man anfängt, das zu prüfen, was nach Abzug der Cranachschen Eigenart als typisch Fremdes im Bilde übrig bleibt.

Bevor wir jedoch an die ausführliche Darlegung dieser beiden Gesichtspunkte herangehen, in denen sich der ganze künstlerische Gehalt des Werkes offenbaren muß, ist eine Erklärung des Gegenstandes und eine ergänzende Beschreibung des Bildes, soweit es durch die Abbildungen nicht wiedergegeben wird, vonnöten. Es handelt sich also um einen Sippenaltar. Die heilige Sippe, oder Verwandtschaft des Herrn hat, nach der landläufigen Auffassung, so wie sie sich um den Anfang des 16. Jahrhunderts herausgebildet hatte, etwa folgende Zusammensetzung: Anna, nacheinander verheiratet mit Joachim, Kleophas und Salomas. Von jedem ihrer Gatten hat sie eine Tochter: Maria, Maria-Kleophas, Maria-Salome. Die Gatten dieser drei Marien sind Joseph, Alphäus und Zebedäus, deren Kinder für Maria und Joseph Jesus, für Maria-Kleophas und Alphäus die vier, Jakobus Minor, Barnabas, Simon, Juda (statt Barnabas wird bisweilen Josephus Justus eingeführt), für Maria-Salome und Zebedäus Jakobus Major und Johannes Evangelista. Außerdem gehören noch zur Sippe Elisabeth, ein Schwesterkind der Anna, vermählt mit Zacharias und deren Sohn Johannes der Täufer. Verteilen wir nun die Rollen der heiligen Familie auf das Bild, so ist die Figur in der Mitte des Mittelbildes Maria, rechts neben ihr Anna, Mariens Mutter, mit dem Christkind. Oben auf der Empore die drei Gatten der Anna Joachim, Kleophas, Salomas, rechts und links auf den Flügeln die weniger wichtigen Abzweige der Anna: links wohl Maria-Kleophas mit Alphäus und zweien ihrer Kinder, rechts Maria-Salome mit Zebedäus und ihren Kindern Jakobus und Johannes. Die beiden spielenden Kinder vorn im Mittelbilde mögen noch zur Familie der Maria-Kleophas, die ja vier Kinder hatte, gehören.

Wie das oft bei Sippenbildern geschah, so sind auch hier Porträts von Stiftern und anderen Zeitgenossen in den Figuren des Bildes untergebracht. Ohne weiteres erkennt man in Alphäus die Person Friedrich des Weisen, Kurfürsten von Sachsen und im Zebedäus dessen Bruder Johann den Beständigen, beide durch zeitgenössische Porträts und durch Werke Cranachs hinlänglich bekannt. Für die Männer auf der Empore lassen sich mit großer Wahrscheinlichkeit folgende Vorbilder nachweisen: links (vom Beschauer) der Maler selbst, dann Kaiser Maximilian und rechts neben ihm Sixtus Ölhafen, des Kaisers Rat. Auch der Knabe am linken Rande des Mittelbildes, von den Kindern das einzige, das ein Röckchen trägt, ist wahrscheinlich ein Porträt und stellt den Sohn der verstorbenen Gattin Johanns Sophie, den späteren Johann Friedrich den Großmütigen dar, was sich aus dem Vergleich mit einem Holzschnitt Cranachs, der gleichfalls den Knaben zum Gegenstande hat, ergibt.

Für die Forschung waren mit diesen Feststellungen schon wichtige Daten gewonnen. Friedrich der Weise und Johann der Beständige traten auf als Stifter eines von Cranach gemalten Sippenaltars, der mit dem zweifellos echten Datum 1509 versehen war. Die heilige Sippe pflegte man aber stets auf Altären darzustellen, die der heil. Anna geweiht waren, und so fragte es sich, ob nicht irgendwo und irgendwann von den beiden fürstlichen Brüdern eine solche Stiftung stattgefunden habe. Tatsächlich verzeichnen nun auch die Torgauer Annalen: „ara in honorem S. Annae et XII (!) Opitulorum fuit dedicata in templo B. virginis Mariae . . . . . . an . MDV . die 19 Julii.“ Zu Ehren der heiligen Anna und der 12 (soll wohl heißen 14) Nothelfer wurde am 19. Juli 1505 in der Marienkirche ein Altar gestiftet. — Und dieser Altar ist wirklich, bis auf die Staffel mit den 14 Nothelfern, die in der Stadtkirche zu Torgau als Werk Cranachs aufbewahrt wird, nicht mehr vorhanden. Man weiß aber ferner, daß der Altar, eben jenes verschollene Stück, auf das sich die Annalennotiz bezieht, eine gemeinsame von Lukas Cranach ausgeführte Stiftung Friedrich des Weisen und seines Bruders Johann zum Andenken an die am 12. Juli 1503 verstorbene Gemahlin Johanns, Sophie von Mecklenburg, gewesen ist, daß er am Eingang des Chores der Torgauer Marienkirche aufgestellt wurde

und später, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert, verschwand.*)

Nach alledem bleibt kein Zweifel mehr: das Frankfurter Bild ist der von Johann und Friedrich von Sachsen gestiftete und im Laufe der Zeit verschollene Annenaltar der Marienkirche zu Torgau. — Die Staffel mit den 14 Nothelfern geht im Stil freilich nicht ganz mit dem Frankfurter Bild zusammen, indessen liegen zwischen dem Beginn des Werkes, als den wir die Staffel wegen ihrer noch unentwickelten Art wohl zu betrachten haben, und seiner Vollendung, vier volle Jahre. Jahre, in denen der Meister nachgewiesenermaßen den heftigsten Wandlungen inbezug auf seinen künstlerischen Stil unterworfen gewesen ist.

und dunkelgelb die Felder des Fußbodens, die mit andern, weißen, schachbrettartig abwechseln, und gelbgolden ist endlich auch der Brokat, der sowohl in dem herrlichen Mantel des Alphäus, in der Draperie oben am Mittelbild, bei Ölhafen und bei der Maria Salome wiederkehrt. Das Mauerwerk ist grau.

Schon diese bloße Farbennennung läßt ein sorgfältiges Kompositionsschema vermuten. Nun ist aber Cranach eher alles andere gewesen als Kompositionskünstler. Das Zusammenschauen der Dinge, wie sie miteinander leben und Beziehungen der Farbe und der Bewegung zueinander unterhalten, war ihm eigentlich nicht gegeben. Fast durchweg lehrt das Studium seiner Bilder, daß sein Anschauungsgedächtnis für komplexe Vorgänge nicht ausreichend war.



Es ist anzunehmen, daß sich auch unter den dargestellten Frauen Porträts auffinden lassen, zum mindesten das der Gemahlin Johanns, zu deren Andenken der Altar gestiftet wurde. — Die Außenseiten des Altars sind als Steinwerk grau in grau gemalt. Ein Flügel zeigt die heilige Jungfrau mit Kind, der andere die heilige Anna. Öffnet man die Flügel, so ist man überrascht von der Vollsaftigkeit der Farbe, deren Grundakkord Rot, Blau und Gelb sich überall dominierend vernehmen läßt. Blau ist nur das Kleid der Maria. Rot sind der Mantel der Maria-Kleophas, der Rock Josephs, der Mantel der Anna und die Strümpfe des Zebedäus (rechts). Gelb

*) Vergl. Franz Rieffel, in der Ztschr. für bild. Kunst. N. F., XVII., S. 269. — Georg Swarzenski, Rheinlande 1907; S. 1 und derselbe im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, B. II, 1907.

So sieht er sich gezwungen, Gruppen und Dinge aus Einzelnem zusammenzusetzen, Requisiten, Akteure und Modelle solange an die Handlung heranzuführen, bis das Bild gefüllt, der Vorgang genügend erklärt ist. In dieser Eigentümlichkeit liegt eine Schwäche und eine Stärke. Der Künstler, der die Dinge nicht fernsichtig im großen Ganzen und in ihrem Bewegungseindruck zu fassen imstande ist, erlebt sie in einer ganz anderen Wesenheit, nämlich nahsichtig, viel mehr als Ding, als Körper mit solchen und solchen Formen, mit seltsam verschiedener stofflicher Oberfläche. Dies innige den Dingen Nahgerücktsein ist ohne Zweifel nordisch und erklärt auch zum großen Teil die Wirkung der Cranachschen Kunst. Ihre Stärke liegt eben in der Tiefe, Gewalt oder auch Bedächtigkeit, mit der der Künstler die Ding-Eigenschaften erfaßt und wiedergibt. Wie sein Auge um die For-

men herumgleitet, das Leuchten von Gold, von rotem und blauem Tuch, die Saftigkeit des Laubes oder der Himmelsfarbe, die Tiefe der Baumschatten, das Glänzen der Blätter und endlich die feine Oberfläche des weiblichen Körpers, alles das sind Elemente des Cranachschen Erlebens. Nicht weniger wichtig für ihn ist die dritte Dimension. Man muß den Formen am Kopfe Friedrichs des Weisen einmal liebevoll nachgehen; wie sie sich wölben, wie Linie und Fläche sich mit einer Art üppiger Gerundetheit zusammenfügen. Augen, Nase, Lippen und Wange, alles zeigt dasselbe bedächtige und doch starke Tempo im Entstehenlassen der körperlichen Form. Die übrigen Einzelheiten des Bildes würden diese Charakteristik des Künstlers noch weiter ausbauen.

Nehmen wir die beschriebenen Eigentümlichkeiten nun als das Wesen unseres Meisters, das bis zu einem gewissen Grade die Auffassung und Wiedergabe komplexer Vorgänge auszuschließen scheint, so ist er in diesem Bilde ganz entschieden über sich selbst hinausgegangen. Aus der Not macht er eine Tugend, indem er auf eine Kompositionsart verfällt, die selbst dort möglich ist, wo eine Bewegungseinheit nicht geschaffen werden kann, ja bei der eine allzu reiche Vereinheitlichung der Handlung sogar stören würde. Er baut eine Santa Conversatione von ernst monumentaler Art, läßt die einzeln gesehenen und einzeln erfaßten Dinge ruhig für sich bestehen und komponiert, anstatt mit Hilfe von Handlung und seelischer Beziehung der dargestellten Personen, nur durch geschickten Aufbau der Eigenschaften, die er an den Dingen vorfindet oder in seinem Bilde irgendwie unterzubringen gedenkt.

Die Aufgabe, so viele Wesen, es sind im ganzen 17, auf einer Fläche zu verteilen, ohne daß der Eindruck des Gewimmels oder des Schematismus entsteht, war nicht leicht. Cranach hilft sich durch Geometrisierung. Er bringt alle seine Gestalten in einen unten aufliegenden Halbkreis und gruppiert sie innerhalb dieser Figur streng symmetrisch. Ist nun schon die Symmetrie ein monumentales, einheitgebendes Prinzip, so gewinnt das Ganze seine endgültige Geschlossenheit noch durch eine Reihe anderer Mittel. So ist z. B. der Raum in der Weise sichtbar gemacht, daß man ihn immer als die übergeordnete Gesamtheit, als den einheitlichen Träger des Vorganges empfinden muß. Dazu tragen die perspektivisch sehr sorgfältig gezeichneten Felder des Fußbodens nicht wenig bei. Die Mitte ist der Brennpunkt, der Sitz des größten Interesses, der größten Schwere. Die Seiten, vielleicht noch besser gelungen als die Mitte, sind durch Öffnungen zum hellen Tageslicht hin stark erleichtert. In der Mitte ist architektonische Konsistenz, Dunkel der Luft und Gedrängtheit der Figuren. Das ganze Werk ist so nach dem Zentrum hin orientiert. Schließlich werden auch die farbigen Akzente derartig verteilt, daß eine beruhigende Harmonie entstehen muß. Das einzige Blau des Bildes ist gegeben im Mantel der Maria. Durch das Rot der Maria-Kleophas, des Joseph, der Anna und des Zebedäus werden die Flügel koloristisch an das Mittelbild herangezogen, ebenso durch die an drei Hauptstellen verteilten Stücke goldenen Brokats. Wie ein Sockel aber zu dem brokatnen Bogen wirkt endlich das überall durchschlagende Gelb und Braun der Fliesen.

Man mag diese Vereinheitlichung etwas Äußerliches nennen, merkwürdigerweise bestimmt gerade sie den seelischen Grundton des Bildes. Durch das naive Aufstellen der einzelnen Mitspieler entsteht ein eigentümlicher Klang. Der Altar galt einer Verstorbenen, und es ist wirklich so, als habe irgend einer, an den sie alle denken müssen, diesen feierlichen, aber still in sich gekehrten Kreis auf immer verlassen. Den stärksten Ausdruck dieser Stimmung gibt wohl der Gatte der Verstorbenen, Johann der Beständige, der trüb und in sich gesunken über das wirkungslose Trostmittel des Buches hinwegstarrt. Auch der kleine Knabe im bunten Röckchen hat etwas Leises und Trübes in seiner Gebärde, das Spielen

macht ihm keine rechte Freude mehr. Munter sind nur die Putten am Fries der Empore. Die Engel der Ruhe auf der Flucht steigen in der Erinnerung auf und alle Erfindungen des Meisters, die leicht und glücklich vonstatten gingen.

Rechts an der Säule hängt ein Täfelchen mit der schon genannten, seltsam latinisierenden Inschrift. Kein anderes Werk des Künstlers trägt den vollen Namen in dieser Weise; auch, daß er sich selbst mit auf dem Bilde verewigt hat, deutet das Ausnahmsweise der ganzen Leistung an.

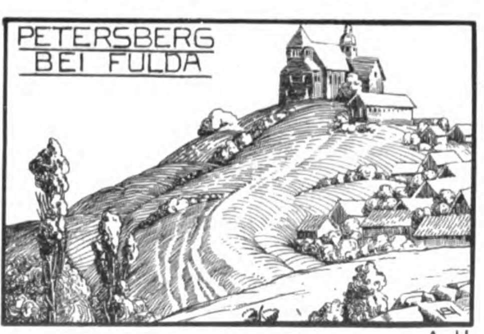
Der Wunsch, etwas ganz Hervorragendes zu schaffen, wird für Cranach endlich noch der Anlaß, fremder Kunst, die er für höher als die eigene gehalten haben muß, die Tore zu öffnen. Das Kind, das von Anna zu Maria herüberstrebt, erinnert an Raffaels Bridgewatermadonna. Der Reichtum und die Eleganz in der Differenzierung der Gliedmaßen ist typisch italienisch. Auch Maria-Kleophas (links) hat im Aufbau etwas italienisierendes. Nun hatte Cranach die venetianische Quattrocentokunst wohl schon in Wittenberg und Torgau durch Jakopo de Barbari, der vor ihm in kursächsischen Diensten stand, kennen gelernt. Es kommt dazu, daß er 1508 in den Niederlanden weilte, wo man anfing, sich immer mehr den Einflüssen lionardischer und italienischer Malweise hinzugeben. Von der Begeisterung eines Mabuse für die Italiener wird auch Cranach etwas in seinem Sippenaltar hineingetragen haben. So treffen sich die Prinzipien der Italiener und Niederländer in diesem gleichwohl urdeutschen Bilde, und in der Glut der Farbe, dem Temperament der Landschaftsschilderung vernimmt man wie von fern die Stimme Matthias Grünewalds.

Mit der Erwerbung des Cranach hat der an sich nicht unbedeutende Bestand von altdeutschen Bildern, über den die Museen und Kirchen Frankfurts verfügen, eine sehr erfreuliche Bereicherung erfahren. Fast scheint es, nachdem die Sammlung der Niederländer durch den neuen Rembrandt so glänzend gekrönt worden ist, als dächte man jetzt im Städelschen Institut daran, sich mehr und mehr mit dem Ausbau der übrigen Schulen zu befassen. Das wäre eine schwierige, aber sicher auch sehr lohnende Aufgabe, denn eine Galerie ist wie ein Kunstwerk: alle Teile müssen aufeinander bezogen und gegeneinander abgewogen sein, müssen sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern und bedingen, die Galerie des Städelschen Instituts aber ließe sich kraft ihrer eigentümlichen Zusammensetzung eher als andere Museen einer Art polyphoner Vollkommenheit nahebringen.

Fritz Wichert.

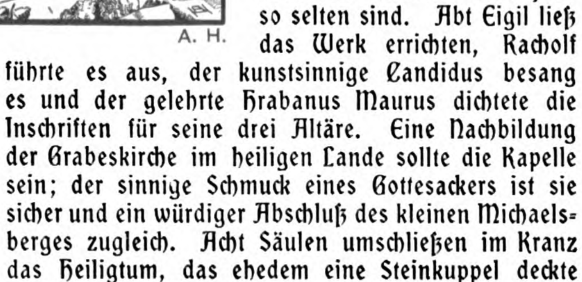
Altchristliche Kultstätten in Kurhessen.

Was ist noch übrig von den ersten steinernen Gotteshäusern der christlichen Hessen? Wenig, recht wenig. Das dürfen wir um so mehr bedauern, als von diesen alten Kirchen ein gutes Stück deutscher Kultur und Kunst ausgegangen ist. Kriegsstürme, Blitzschlag, Wind und Wetter, nicht zuletzt der Unverstand der Menschen haben verändert, verdo ben, vernichtet, was frommer Glaube, Opfersinn und Kunstfertigkeit aufbauten. In wenig Tagen fiel oft das Werk jahrzehntelangen Fleißes. Nicht einmal im Bilde sind die meisten jener steinernen Zeitgenossen eines Bonifatius, Wigbert und Jullus überkommen. Die das Werk der Zerstörung besorgten, haben es nicht für nötig gehalten aufzuzeichnen, was sie beseitigten, und was uns die Alten in ihrer oft dürftigen Prosa und ihren meist weitschweifigen Gedichten erzählen, ist bald zu wenig, bald zu viel, über die entschwundenen Kultdenkmäler ein eindeutiges Urteil zu wagen. So kommt es, daß unsere Kenntnis über den Stand der hessischen Baukunst zur Karolingerzeit keineswegs der Zahl und der Bedeutung der untergegangenen Bauwerke entspricht.



A. H.

Da ist es noch ein Glück zu nennen, daß wir wenigstens ein Denkmal besitzen, dessen Quader zum guten Teil noch den Platz behaupten, den ihnen der Meister vor mehr als tausend Jahren anwies: die Michaelskirche zu Fulda, in jeder Kunstgeschichte an erster Stelle genannt und jedem Altertumsfreunde wohlvertraut, die ehemalige Friedhofskapelle der Mönche vom benachbarten Benediktinerkonvent, ein äußerlich unscheinbarer, an Größe anspruchsloser Bau, aber ein Kabinettstück altchristlicher Raumkunst und nächst dem Achener Münster der beste Vertreter jener Zentralbauten, die unter den Kirchen des Abendlandes niemals die Mehrheit bildeten und jetzt so selten sind. Abt Eigil ließ das Werk errichten, Racholf führte es aus, der kunstsinnige Candidus besang es und der gelehrte Hrabanus Maurus dichtete die Inschriften für seine drei Altäre. Eine Nachbildung der Grabeskirche im heiligen Lande sollte die Kapelle sein; der sinnige Schmuck eines Gottesackers ist sie sicher und ein würdiger Abschluß des kleinen Michaelsberges zugleich. Acht Säulen umschließen im Kranz das Heiligtum, das ehedem eine Steinkuppel deckte



und noch heute der alte Umgang umzieht. Eine einzige Mittelsäule trägt das Gewölbe der Krypta, ein Sinnbild Christi, des Grundpfeilers der Kirche, wie uns der alte Symboliker versichert. Alles am Bau hatte seine Bedeutung.

Zweimal vier Säulen bilden mit Schmuck des Heiligtums Halle.
Sie bezeichnen, was Jesus achtmal selig gepriesen.
Das Gebäude soll nur e i n Stein wie gründen auch decken;
Schönes Bild des Stifters und Vollenders der Kirche.
Was er hienieden so gnädig begonnen, will er vollbringen
Droben im Himmel dereinst mit endlos sich häufenden Gütern.
Dieses Letzt're bedeutet die runde Gestaltung des Kirchleins.

WERNHERUS FECIT PARADISUM IN ORIENTALI PARTE ECCLESIAE CAPELLAM ETIAM REGIA DIGNITATE FULGENTEM APPOSUIT ITA UT LOCUM IPSUM PARADISUM UOLUPTATIS NON IMMERITO APPELLARE POSSIMUS

Paradies der Salvatorkirche zu Fulda. A. H.

So lautet in unserer Sprache die interessante Stelle bei Candidus, die uns die mystisch-allegorische Deutung der Rundkirche bringt. Hier wünschte und fand Eigil sein Grab, uud zu den Klausnern, die bei Lebzeiten diese Stätte des Friedens aufsuchten, gehört Marianus Scotus.

Was Sankt Michaels Kirche 822 war, ist sie heute nicht mehr, weder ein alleinstehender noch ein eingeschossiger Bau, weder Friedhofskapelle noch Kuppelraum. Zu Beginn des 11. Jahrhunderts wurde der Umgang der Krypta in kleine Zellen zerlegt, und als das Jahrhundert zu Ende ging, war die Oberkirche um ein Stockwerk, ein westliches Langhaus mit Glockenturm und eine Vorhalle im Süden gewachsen. Bischof Volram von Minden konnte die Erweiterungen, die Abt Ruthard veranlaßt hatte, 1092 weihen. Und als das kleine Kloster, das um diese Zeit im Norden der Kirche sich gebildet hatte, anfangs des 18. Jahrhunderts mit dem Gotteshause durch die Rochuskapelle auch äußerlich verbunden wurde, hielt Stephan von Clodt die Zeit für gekommen, den ehrwürdigen Bau, der inzwischen noch mehr als eine Veränderung sich hatte gefallen lassen müssen, zu verschönern. Ein Prachtportal entstand an der Südseite des Westturms; der alte Eingang, durch den Tausende von Betern ein- und ausgegangen, wurde vermauert. Gewölbe aus Holz und Stein traten an die Stelle der Balkendecken. Figuren mit flatternden Gewändern und pathetischen Bewegungen verdrängten die stillen alten Heiligen. Breite Öffnungen ersetzten die spätgotischen Fenster im Mittelraum der Rotunde. Die Nachbildung des heiligen Grabes mußte ihren seit fast neun Jahrhunderten behaupteten Platz in der Mitte des Heiligtums einem aufwendigen Hochaltar räumen; das war die böseste Frucht der Neuerungssucht. Und als der Tag zum elfhundertsten Male wiederkehrte, an dem der Gründer Fuldas von den groben Friesen erschlagen wurde, sollte die Kirche von neuem eine Verschönerung erfahren. Durch eine stilgerechte Wiederherstellung des Baues glaubte man den großen Apostel der Deutschen am besten ehren zu können. Die dieses Glaubens waren und das Reinigungswerk vornahmen, meinten es gewiß nicht minder ehrlich mit dem Bau, als Stephan von Clodt, und niemand hätte es damals anders gemacht wie sie, und auch nicht besser. Aber ob die Restauratoren der Kunstgeschichte einen Dienst erwiesen haben, darf billig bezweifelt werden. Und ob der Raum in gleichem Maße an Stimmung gewann, wie er an altem Schmuck verlor, steht auch noch dahin. Mit

demselben Eifer, mit dem es aufgebaut war, wurde entfernt, was an barocker Kunst sich vorfand. Ein Gerichtsvollzieher hätte nicht gründlicher aufräumen können. Neue Architekturteile, Skulpturen, Malereien, Ausstattungsgegenstände, die man für karolingisch oder romanisch hielt, lösten die Stücke ab, die wenigstens eine eigene Sprache geredet hatten. Da wäre mir das Barockportal von 1716 eigentlich noch lieber gewesen, als diese Zutaten von 1855, die nicht recht in die alte und nicht recht in die neue Zeit hineinpassen. Eher weniger als mehr kann uns nun Sankt Michael in Fulda von vergangenen Zeiten erzählen, aber die eine Wahrheit kann er uns doch sagen: Wir haben nicht ein Recht darauf, der Nachwelt zu entziehen, was uns die Vergangenheit anvertraute, und auch nicht die Kraft noch die Aufgabe, im Geiste einer Zeit zu schaffen, die unserm Empfinden so fern liegt. Wer ein altes Kunstwerk wirklich lieb hat, lasse es in Ruhe.

Was ist aus der Hauptkirche des Fuldaer Benediktinerklosters, dem gewaltigen Salvatormünster geworden, dem Werke Baugolfs, Ratgers, Racholfs und Egiils, das Haistolf und Humbert von Mainz 819 weihten und dessen Platz Bonifatius selbst bestimmt hatte? Fast kein Stein ist auf dem andern geblieben. Ein Brand suchte 937 die Kirche heim. Elf Jahre später wurde der unter Hadamar wiederhergestellte Bau vom päpstlichen Legaten Marinus in Geegenwart Ottos des Großen geweiht. Im Beisein Barbarossas vollzogen 1157 die Bischöfe Eberhard von Bamberg und Hermann von Verden von neuem die Weihedes Ostchors, der samt dem Südturm 1120 eingestürzt war. 1286 und 1398 stand wiederum der Bau in Flammen; den einen Brand hat ein trunkener Nachtwächter auf dem Gewissen, der andere galt als Strafe dafür, daß der Abt den Frauen die Münstertür geöffnet hatte. Gewiß war der Glanz nicht mehr der alte, als 1700 Adalbert von Schleifras für seine Stiftskirche etwas tun wollte; aber daß man die Anzeichen des Alters als Zeichen zur Zerstörung nahm, bleibt bedauerlich bei einem Bauwerk, das in seiner Anlage noch aus Karls des Großen Zeit stammte und für die Entwicklung der deutschen Baukunst von seltener Bedeutung gewesen war, und unverständlich bei einem Denkmal, das seit Jahrhunderten das Grab des Bonifatius barg und mit der Geschichte des Stiftes so innig verwachsen schien. Und wenn wir lesen, daß der übereifrige Kirchenfürst den Grundstein legte, ehe der alte Bau gefallen, und die Weihe vollzog, ehe das neue Werk vollendet war, so können wir den Gedanken nicht zurückweisen, daß der Wunsch, in der Geschichte als der Erbauer eines Domes dazustehen, dem Abt den verhängnisvollen Plan diktierte. Auf Schritt und Tritt begegnen wir dem Wappen des Bauherrn, den Namen des Meisters suchen wir vergebens am Bau. Und doch hätte Johannes Dintzenhofer reichlich Dank verdient, der fleißige Arbeiter, der in kurzer Zeit Erstaunliches leistete, durch und durch ein Künstler, der für andere gut bauen, für sich schlecht rechnen konnte, der als armer Teufel von Bamberg kam und mit Schulden nach Bamberg zurückging. Auch den Vorwurf können wir dem Bauherrn und seinen Beratern nicht ersparen, daß sie die zahlreichen historischen Einzeldenkmäler haben umkommen lassen. Wo sind die mittelalterlichen Grabplatten der Äbte, ja, wer kennt die Stelle, an der Sturm, der Erbauer der ersten Fuldaer Kirche, und König Konrad ruhten? Besäßen wir nicht etliche rohe Abbildungen des Gotteshauses aus dem 16. und 17. Jahrhundert, der Streit um den Grundriß, der in unseren Tagen nicht ohne Erregung geführt wurde, wäre müßig. So wissen wir, daß damals wenigstens die Basilika ein westliches Querhaus, einen Vierungsturm und zwei Osttürme hatte. Auch das Paradies an der Ostseite, das Abt Werner um 970 errichtete, mit der prächtigen Königskapelle war noch vorhanden, als man das Zerstörungswerk beschloß. Daß der Bau eine Ost- und Westapsis, zwei Chöre und zwei Krypten besaß, berichtet Candidus. Dieser vielseitige Künstlermönch war es auch, der den Hauptaltarraum mit Malereien schmückte. Das soll er beim großen Einhard gelernt haben. Über die Altäre geben wiederum Hrabanus Inschriften einen erst in letzter Zeit gewürdigten Aufschluß. Von all der Herrlichkeit sind nur die beiden Osttürme geblieben; in barocker Umkleidung flankieren sie jetzt das Hauptportal des Domes. Nehmen wir noch die kleine Reiterstatue über dem Eingang zur Bonifatiusgruft, das Relief Karls des Großen im Osten und das Gewände einer Spitzbogentür im Westen des Domes hinzu, so haben wir auch die spärlichen Überbleibsel der gotischen Zeit beisammen.



Da ist noch ein wenig bekannter und fast nie aufgesuchter Rest karolingischer Baukunst im oberen

Kinzigtale. Wer von den kahlen fuldischen Hochfeldern in das freundliche Schlüchtern hinabsteigt, merkt bald, daß das weitläufige Haus mit den hohen Dächern, den Staffelgiebeln, dem romanischen und dem gotischen Turm, das jetzt als Seminar dient, seine Geschichte hat, und wer die Gänge betritt, die den Binnengarten, den alten Klosterhof, umschließen, findet allerenden Erinnerungsstücke an die Zeit, wo hier Benediktiner wohnten: gewölbte Hallen und Kapellen, vermauerte Pfeiler und Bögen, Grabsteine, Skulpturen und Reste von Malerei. Alles ist in leidlich gutem Zustande, nur der älteste und wertvollste Raum der oft veränderten Anlage läßt an Zugänglichkeit viel, an Würde alles zu wünschen übrig. Es ist eine Krypta von jener Stollenform, wie wir sie in Deutschland nur noch vereinzelt antreffen. An einen tonnengewölbten Quergang, dessen Enden von eingestürzten Mauermassen verschüttet sind, schließt sich östlich die ebenfalls mit der Tonne überdeckte Grabkammer des Heiligen an. Kein Pilaster, kein Gesimse gliedert die niedrige Zelle; hier war offenbar die Farbe zu Worte gekommen, die ergreifender von den Erdenleiden und den Himmelsfreuden des Verewigten erzählte, als der kalte Stein. Was die Nischen an den Wänden enthielten, wir können es nur vermuten; aber das dürfen wir aussprechen, daß diese geheimnisvolle Gruft noch der Gründungszeit des Klosters, dem 8. Jahrhundert, entstammt. Weihevoller wurde die Krypta kaum, als man in romanischer Zeit die Ostwand durchschlug, um in gleicher Breite einen Raum anzuschließen, dessen Mauern den verlängerten Chor trugen. Allein so wenig stimmungsvoll, wie jetzt, ist sie wohl zu keiner Zeit gewesen. Kohlen und Brennholz, Kisten und Fässer, Gerümpel aller Art nehmen den Platz ein, wo einst Sarg und Altar standen. Recht unbehaglich wird einem zu Mut, denkt man daran, daß in der dämmerigen Gruft, die der Mönch mit Scheu und Schauer betrat, sich heute Hund und Katze ungestört gute Nacht sagen.

Wozu solche Räume, die mit dem alten Kult den alten Zweck verloren haben, in unseren Tagen gut sind, kann uns der Pfarrer vom Petersberg bei Fulda sagen. Er ist der Hüter der Siedelei, die Sturm 750 gegründet haben soll und sicher Hrabanus 823 vollendete; das kleine Bethaus auf der Höhe des Basaltfelsens ist in guten Händen. Freilich ist es auch hier nur ein Weniges, was auf ganz hohes Alter Anspruch machen kann. Das alte Benediktinerkloster, das sich im Viereck der Nordseite der Kirche vorlegte, ist ganz verschwunden. Von den Ungarn im 10. Jahrhundert zerstört, von Abt Haicho wiederhergestellt und weltlichen Stiftsherren übergeben, dann wieder im Besitze von Benediktinern, 1327 und 1525 abermals verwüstet, wieder instand gesetzt und wieder verändert, bald bereichert, bald beraubt, hier erweitert, dort beschränkt, entbehrt die allzeit einschiffige Kirche, die irrig als entstellte Basilika gilt, durchaus der Einheitlichkeit. Der Stilfanatiker kommt hier nicht auf die Kosten, aber wen ein Lied vom Wechsel der Zeit nicht stört, wer lieber in steinernen, als in papierenen Chroniken liest, für den ist der Petersberg der rechte Ort. Ein romanisches Glockenhaus, ein spätgotisches Schiff, ein Vierungsturm mit Schweifkuppel, ein Portal mit italienischen Säulen, barockes Inventar, alte Architekturstücke in jungen Mauern und junge Steine in uralten Wänden, das alles erzählt und stellt Fragen zugleich. Und nun jener ehrwürdige Raum, der vermutlich 837 seine Weihe empfing. Wiederum ist der zu unterst liegende Teil der Kirche, die Krypta, die sich von der alten Anlage bis auf unsere Zeit hinübergerettet hat. Diesmal eine Mehrzahl von östlichen Kammern, die ein westlicher Quergang verbindet. Wie in Schlüchtern deckt die Tonne den gänzlich schmucklosen Raum. Noch steht der alte Altar in der Mittelzelle und hinter ihm der leere Steinsarg der Lioba, der mutigen Gefährtin des Bonifatius, die zuerst an der Seite des Märtyrers in der Salvatorkirche ruhte und dann von Hraban hier beigesetzt wurde. Wer es gut trifft, der sieht, wie eine gläubige Mutter das Hemdchen ihres kranken Kindes in den Schreistein legt, — so heißt beim Volke der Sarg der angelsächsischen Nonne und späteren Äbtissin von Bischofsheim — von der Heiligen Linderung in der Not erhoffend. In einer Kammer dieser Krypta hat der Pfarrer von Sankt Peter zusammengetragen, was ihm in seiner Gemeinde erreichbar war an kirchlichen Altertumsgegenständen, an Arbeiten von Stein, Holz oder Eisen, an Gemälden, Stichen, Büchern und Werken der Kleinkunst. Ein kleines Museum, des Raumes würdig, der es birgt, ein sinniges Unternehmen, das den Urheber ehrt und des Dankes aller Kunst- und Geschichts-



DIE MICHAELSKIRCHE ZU FULDA

freunde gewiß ist. Welchen Segen eine solche Sammlung, zu der alle beisteuern und an der alle Anteil haben, auch in den kleinsten Orten stiften kann und wieviel Unheil sie verhütet, weiß jeder, dem die Verschleppung kirchlicher und profaner Kunstwerke, die Vernachlässigung und der Untergang alten zünftigen Hausrates und all die Anzeichen einer wachsenden Unkultur auf dem platten Lande nicht entgehen: das schwindende Verständnis für die Poesie der Dorfkirche und ihres Friedhofes, für die anheimelnde Bauweise des Bauernhauses, für alte Trachten, Feste, Sitten und Gebräuche. Wenn man zum neuen Jahre einen Wunsch aussprechen darf, so soll es der sein, daß die Predigt dieser Zeugen einer guten alten Zeit in der Petersbergkirche bei Fulda von allen recht verstanden wird, die berufen sind, Denkmalpflege und Heimatschutz in ihrem Kreise zu fördern.

A. Holtmeyer.

Die Altarschreine in der Elisabethkirche zu Marburg und ihre Stifter.

Für die hessische Kunstgeschichte haben die Altarschreine im Querhause der Elisabethkirche zu Marburg eine Bedeutung, die über ihren absoluten Kunstwert hinausgeht. Heimische Künstler, von deren Hand uns sonst nicht allzuviel Werke erhalten sind, sehen wir hier in ergänzender Wirksamkeit auf dem Höhepunkte ihres Könnens, und ein getreues Abbild heimischer Kultur ist, was uns in Plastik und Malerei hier gegenübertritt. Die mannigfaltigsten Seiten des menschlichen Lebens, vom Treiben auf der Straße und im Felde bis zur höfischen Prunktafel, vom Bürger und Hirten bis zum Hofmann und Fürsten, werden uns hier in Tracht und Haltung vorgeführt, wie die Künstler sie an ihren Zeitgenossen sahen. Nichts kann uns lebhafter und treuer in die Zeit des ausgehenden Mittelalters versetzen, als diese Schnitzereien und Gemälde. Gar manche Figuren, die uns hier begegnen, werden direkt Porträts von Zeitgenossen sein, und daß die Künstler bis ins kleinste das heimische Wesen nachzubilden bestrebt gewesen sind, erkennt man z. B. an dem an verschiedenen Stellen vorkommenden Gebäck, das



Gruppe aus dem Schrein des Johannesaltars (Predigt des Täufers).

die noch heute in Marburg übliche Form der Neujahrswecke zeigt.

Aber noch in anderer Beziehung nehmen diese Werke unser Interesse in Anspruch, nämlich wenn wir die Stelle berücksichtigen, die ihnen in der Baugeschichte der Kirche zukommt. Eine Erscheinung, die dem Besucher der Kirche ohne weiteres sich aufdrängt, ist die, daß das Innere auffallend arm ist an Kunstprodukten des 15. Jahrhunderts, daß eine klaffende Lücke besteht zwischen den herrlichen Ausstattungsgegenständen des 13. und 14. Jahrhunderts und unseren spätgotischen Altarschreinen. Dieser Eindruck bleibt wirksam, selbst wenn man in Betracht zieht, daß das eine oder andere Kunstprodukt der Zwischenzeit verloren gegangen sein kann und daß wir in einigen Grabdenkmälern Stücke von hohem Kunstwert gerade auch aus dieser Zeit besitzen. Denn jene Grabmäler nehmen eine Stelle für sich ein, sie sind aus der Initiative der hessischen Landgrafen hervorgegangen und auf ihre Kosten errichtet worden. Der Hüter der Kirche, der Deutsche Orden, hat kein Teil an ihnen. Vielleicht das letzte bedeutende Kunstwerk der älteren Zeit, von dem wir Kenntnis haben, ist der Celebrantenstuhl, der wahrscheinlich im Jahre 1397 entstanden ist; wenigstens möchte ich auf ihn einen Ausgabeposten in der Trappeneirechnung dieses Jahres beziehen, der lautet: „264 Pfund 5 Schilling 2 Pfennig zu Sente Elsebeth stule."

Seitdem scheint der Eifer des Ordens für die Innenausstattung der Kirche erheblich nachgelassen zu haben, namentlich ist es auffallend, wie lange es gedauert hat, bis man sich entschloß, die vier Nischenaltäre des Querhauses so zu schmücken, wie es offenbar im ursprünglichen Plane des Erbauers gelegen hat. Ganz entzogen hat sich allerdings auch das 15. Jahrhundert dieser Pflicht nicht. Versucht man die wenigen uns überlieferten Tatsachen zusammenzustellen, so erinnert man sich zweckmäßig auch der Daten, die uns die frühere Zeit über die Entstehung der Altäre hinterlassen hat und die ebensoviel Zeugnisse für die Baugeschichte der Kirche selbst bilden.

Der Bau der nach dem Brauche des Ordens der Jungfrau Maria geweihten Kirche begann 1235 dicht neben der Franciscuskapelle, in welcher die Gebeine der heiligen Elisabeth beigesetzt waren. Der Bauplan war so abgemessen, daß nach dem Abbruch dieser Kapelle das Grab der Heiligen in das nördliche Querschiff der neuen Kirche einbezogen wurde. Noch ehe der älteste Teil, der Hauptchor, vollendet war, erbot sich Herzog Heinrich von Brabant, der Schwiegersohn Elisabeths, einen Altar in dem Teil der Kirche, der das Grab umschließen würde, d. h. in dem damals schon so bezeichneten Elisabethchor, zu dotieren. Dieses Versprechen geschah im Mai des Jahres 1247.

Nach der Fertigstellung des Hauptchors im Jahre 1249 wurde der Sarkophag aus der Franciscuskapelle auf den eben damals geweihten und durch einen herrlichen Oberbau geschmückten Marienaltar des Chors überführt. Die Franciscuskapelle wurde nun abgebrochen, der neugebaute Chor durch eine provisorische Mauer nach Westen hin abgeschlossen und es begann dann der Bau des übrigen Teils der Kirche, zunächst des Querhauses, dessen südlicher Teil zuerst vollendet wurde. Durch die Aussparung von niedrigen durch Stichbogen überdeckten Nischen unter den Fenstern und zwischen den Pfeilern der Ostwand wurde der Platz für je zwei Altäre in beiden Teilen des Querhauses angewiesen. Als erster wurde im Jahre 1257 der Altar Johannes des Täufers im Südchor, dem Hauptchore am nächsten, geweiht, erst 1283 der neben ihm liegende, den Heiligen Georg und Martin gewidmete.

Obgleich auch im nördlichen Teile des Querhauses, gemäß der Anweisung des Herzogs Heinrich von Brabant, ein Altar errichtet worden war, und seine Witwe Sophie im Jahre 1258 und nochmals 1265 die durch den 1248 erfolgten Tod ihres Gatten verschobene Dotation vollzog, so hat doch keine Weihung dieses in sämtlichen Urkunden unbenannten Altars stattgefunden, ebenso hören wir nichts von der Errichtung und Einweihung des anderen Altars im nördlichen Querschiff. Es kann dieser Umstand nur darauf zurückgeführt werden, daß die Vollendung des Elisabethchors sich lange, ja bis zur Fertigstellung des Schiffs und zur Einweihung der Kirche (1283) hingezogen hat. Denn noch im Jahre 1298, als Landgraf Heinrich, der Sohn Heinrichs und Sophiens, abermals die Bewidmung des von seinen Eltern gestifteten Altars vollzog, war dieser nicht auf den Namen einer bestimmten Heiligen geweiht. Erst im Jahre 1302 scheint dies geschehen zu sein, erst damals wird er Katharinenaltar genannt. Es ist der nächste am Grabe der heiligen Elisabeth. Inzwischen war auch der daneben liegende vierte Nischenaltar errichtet worden. Er war Elisabeth selbst geweiht und wurde im Jahre 1294 durch den Pfalzgrafen Otto dotiert.

Unterdessen hatten sich im übrigen Teil der Kirche noch folgende Änderungen vollzogen. Im Jahre 1287 oder bald vorher war der durch einen hohen Hinterbau gezierte Kreuzaltar errichtet worden und im Hauptchor hatte man einen für die periodische Ausstellung des Sarkophags der Heiligen besonders eingerichteten und ihr allein gewidmeten neuen und prächtigen Hochaltar erbaut, der am 1. Mai 1290 geweiht wurde. Der, wie ich annehme, der Jungfrau Maria geweihte Ciborienaltar an dieser Stelle war abgebrochen und sein baldachinartiger Überbau über dem Grabe der heiligen Elisabeth um deren Tumba wieder aufgebaut worden. Seinem ursprünglichen Zwecke blieb er in gewisser Beziehung dadurch erhalten, daß vor seiner Schmalseite ein der Jungfrau Maria geweihter Altar errichtet oder hierhin transferiert wurde. Auf diese Weise läßt sich die eigentümliche Aufstellung des Marienaltars, die noch bis zur Restauration der Kirche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bestanden hat, zwanglos er-

klären, während die von Bickell*) geschaffene Hypothese von der früheren Verwendung des Mausoleums als Ciborienaltar des Hauptchors dadurch eine weitere Beleuchtung erfährt.

Gegen Anfang des 14. Jahrhunderts befanden sich also in der Kirche neben dem Hochaltar (summum altare, altare beatae Elisabeth principalis) noch sechs Altäre, eine Zahl, die auch später anscheinend nicht vermehrt worden ist. Während aber der Hoch- und Kreuzaltar, wie wir sahen, prächtig geschmückt wurden, und auch der Marienaltar durch seine Stellung einen besonderen Aufsatz entbehren konnte, füllte man die vier Blenden der Altäre im Querhaus nicht, wie es die Natur der Anlage erforderte, durch der Form der Nischen angepaßte Tafeln aus, sondern griff zu dem Auskunftsmittel der Malerei. Man ließ nämlich die Nischen selbst und ihre Umgebung im 14. Jahrhundert mit Bildern schmücken, die man in der Folgezeit je nach Bedürfnis erneuerte.

Im Verlaufe des 15. Jahrhunderts ist man indessen einen Schritt weiter gegangen, indem man an die Stelle der Wandmalereien hölzerne, bemalte Tafeln setzte. Wenigstens für den Elisabethaltar ist dies zu erweisen. Die Küstereirechnung des Jahres 1493 enthält nämlich den Passus: „$1^1/_2$ pfund dem schryner und meler von der tafeln uff sant Elyzabethen altar widder zo ridden." (= richten, herrichten). Wann dieser neue Altarschmuck beschafft wurde, läßt sich nicht feststellen. Möglicherweise gehört hierhin eine Nachricht, die besagt, daß im Jahre 1479 die Altäre durch den in Marburg anwesenden Mainzer Suffragan geweiht sind: „2 schilling 2 pf. fur snoir (= Schnur), als man die altaria wigete." Die Ausdrucksweise läßt nicht auf eine Rekonzilierung infolge einer Verletzung, sondern eher auf eine Neueinsegnung schließen, wie sie die Beschaffung derartiger wichtiger Ausstattungsstücke erfordert haben muß. Von großem Werte können diese Altaraufsätze aber nicht gewesen sein, da man sobald schon dazu überging, neue schönere anfertigen zu lassen.

Ob der allgemeine wirtschaftliche Rückgang des Deutschen Ordens seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts diese geringe Produktion an Kunstwerken verschuldet hat, oder das mangelnde Interesse der Ordensbrüder, mag hier unerörtert bleiben. Wenn man aber dem Vizekomtur Ludwig von Nordeck zur Rabenau, der 1472—1489 dieses Amt verwaltete, späterhin den Vorwurf gemacht hat, er habe den baulichen Zustand der herrlichen Kirche so weit vernachlässigt, daß er das Blei des Kirchendachs und die silbernen Pfeifen der Orgel verkauft habe, so ist dies entschieden ungerechtfertigt.**) Denn erst im Jahre 1660, unter einem anderen Landkomtur aus dem Geschlecht der Nordeck (Adolf Eitel) wurde die Bleibedachung in großem Umfange verkauft und durch Schiefer ersetzt. Und was den Vorwurf der Zerstörung der alten Orgel betrifft, so läßt sich im Gegenteil erweisen, daß gerade unter Ludwig von Nordeck viel für diesen Zweig der Kirchenausstattung geschehen ist.

Auch für den vorliegenden Zweck ist es nicht ohne Interesse, der Geschichte des Orgelbaus in der Elisabethkirche eine kurze Betrachtung zu widmen, da ein innerer Zusammenhang zwischen der Entstehung unserer Altarschreine und der Erbauung der erst im vorigen Jahrhundert abgebrochenen alten Orgel zu bestehen scheint.

Bis zum Jahre 1467 existierte in der Kirche nur eine einzige Orgel, wie alle Orgeln dieser Zeit ein kleines Werk, das seit seiner ersten Erwähnung im Jahre 1465 (in einer Küstereirechnung) wiederholt repariert wurde. Umfangreichere Arbeiten sind aus den Jahren 1479 und 1492 bekannt. 1479 war der Orgelbauer Johann von Allendorf daran tätig, der 18 Pfund zum Lohn und außerdem eine besondere Summe zur Besserung der Kondukten (Windführungen) erhielt. 1492 finden wir den Organisten Niklas, wie es scheint in Paderborn ansässig, in Marburg. Für seine Arbeit an dem „kleinen Werk", die hauptsächlich in dessen Verstärkung durch Anbringung einer Koppel bestand, bekam er 19 Pfund = 16 Gulden Lohn. Noch im Jahre 1498 werden Reparaturen an der „kleinen Orgel" erwähnt, die also keineswegs unter Ludwig von Nordeck zerstört worden ist, sondern mindestens das 16. Jahrhundert noch erlebt hat.

Für die fortschreitenden Bedürfnisse konnte sie freilich trotz den angeführten Versuchen, ihren Klang zu verstärken, nicht mehr genügen. Und so wurde, wie es scheint zwischen 1467 und 1477, eine neue, größere Orgel beschafft, die in dem letztgenannten Jahre bereits einer gründlichen Reparatur durch den eben erwähnten Johann von Allendorf unterzogen wurde und deren Flügel eine Neubemalung erhielten. Der Lohn für den Orgelbauer betrug 49 Pfund = 35 Gulden und einen blauen Rock im Werte von etwas über 6 Pfund, für den Maler 8 Pfund. Sie wurde auch später wiederholt (so 1478, 1479, 1482) repariert.

Auffällig ist nun, daß sich der Orden bereits im Jahre 1513 entschloß, abermals ein neues Werk herstellen zu lassen. Ein Orgelbauer Arnold (Schlick?) vollendete im Jahre 1514 seine Arbeit, indem er gleichzeitig auch „die alte Orgel" reparierte. Die Kosten betrugen für die Ordenskasse etwas über 383 Pfund. Für die Güte dieses neuen Werkes, das derselbe Meister im Jahre 1521/22 noch einmal gründlich nachsah, dürfte der Umstand sprechen, daß es, wenngleich 1662 von Grund aus repariert und 1776, gelegentlich der Neuaufstellung vor dem Westportale, um einige Register vermehrt, bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts im Gebrauche geblieben ist. Von den beiden älteren Orgeln wurde eine, wir wissen nicht welche, im Jahre 1513 abgebrochen.

Über den Standort der verschiedenen Werke läßt

*) Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg (Marburg 1883). S. 10.

**) Die Nachricht geht auf Rommel, Geschichte von Hessen, Bd. V, S. 422 zurück, dessen Quelle ich nicht feststellen konnte.

sich Sicheres nicht feststellen. Soviel ist gewiß, daß beide Orgeln im Jahre 1543 im Elisabethchore standen, und daß eine von ihnen, vermutlich die zuletzt an der Ostwand gebaute, auf einer großen Konsole stand, also über den Altären der Elisabeth und Katharina. Wenn die von Moller, Lange und Bickell vertretene Ansicht richtig ist, daß die Plattform des Mausoleums einst eine Orgel trug, so ist diese Orgel jedenfalls die im Jahre 1513 beseitigte, weil im Jahre 1543 eine Uhr dort stand. In einem Inventar dieses Jahres wird nämlich unter den im Elisabetchor vorhandenen Gegenständen u. a. erwähnt: „Ein eisern gereimtz (= Gitter) und ein buchsen, darin man geopfert hat (gemeint ist das Mausoleum mit der darin angebrachten Opferbüchse). Ein auhern darbuber."

Erwähnung verdient noch der Umstand, daß etwa seit Beginn des 16. Jahrhunderts der Orden einen besonderen Organisten besoldete. Seit der Anschaffung der neuen Orgel im Jahre 1513/14 versah dies Amt ein Ordensgeistlicher, Matthias Weidelbach, der seine Kunst bei einem Mainzer Künstler, dem Meister Konrad, auf Kosten des Ordens erlernte und nach der Einführung der Reformation in städtische Dienste übertrat.

Von der Orgel des Meisters Arnold sind noch einige Reste vorhanden, namentlich vier heute im sogenannten Archive über der Küsterei aufbewahrte Wappen vom ursprünglichen Gehäuse, die die Identität nachweisen, nämlich das Wappen der heiligen Elisabeth, des Deutschen Ordens und der Familien von Kleen und von Sachsenhausen. Es sind dies das väterliche und mütterliche Wappen des Landkomturs und späteren Deutschmeisters Dietrich von Kleen, der 1489 bis 1515 der Ballei Hessen vorstand, eines Mannes, auf dessen persönliche Initiative wir ohne Zweifel alles das zurückführen müssen, was damals nach langer Pause für die Vollendung der Kirchenausstattung geschehen ist.

Daß zwischen dem Orgelbau des Jahres 1513/14 und der Errichtung der Altarschreine ein innerer Zusammenhang in dem Sinne besteht, daß beides nach einem einheitlichen, auf die Ausschmückung des Querhauses gerichteten Plane geschah, das ergibt sich schon rein äußerlich aus der Zusammenstellung der Daten. Die Künstler, Ludwig Juppe, der Bildhauer, und Johann von der Leiten, der Maler, namentlich dieser, haben uns ja durch wiederholte Anbringung von Jahreszahlen in die Lage gesetzt, die Entstehungszeit von drei Altären genau zu bestimmen. Man begann, so scheint es, im nördlichen Querhaus mit dem nördlichsten, dem Katharinenaltar, dessen Schrein 1511 hergestellt ist, dann folgte im Südchor der Johannesaltar, dessen Aufsatz im Schrein und an den Flügeln die Zahl 1512 trägt. Da ferner auf dem zweiten Schrein im Südchor auf dem Altar der Heiligen Martin und Georg 1514 als Entstehungsjahr angegeben ist, so liegt die Vermutung nahe, daß der nicht datierte Elisabelhschrein in dem dazwischen liegenden Jahre 1513 hergestellt worden ist. Er würde demnach gleichzeitig mit der Orgel des Meisters Arnold entstanden sein, die, wie wir annehmen, über ihm, an den zugemauerten Fenstern, auf der aus der Wand hervorragenden Konsole nach urkundlichem Zeugnis im Jahre 1513/14 errichtet worden ist. Die Arbeit an den erhaltenen Resten des Orgelgehäuses ist sicherlich nicht von Ludwig Juppe. Der Künstler hatte also Zeit, sich ausschließlich den Schnitzereien des Schreins zu widmen.

Es erhebt sich nun die nicht uninteressante Frage, wer die gewiß erheblichen Kosten für die Altarschreine getragen hat. Die Orgel ist, wie wir sahen, aus der Ordenskasse bezahlt worden. Da ein einheitlicher Plan offenbar diese wie jene hat entstehen lassen, so ist die nächstliegende Annahme die, daß auch der Orden selbst die Schreine in Auftrag gegeben und die Kosten getragen habe. Die Trappenei- wie die Küstereirechnung der betreffenden Jahre sind erhalten, aber vergeblich sucht man in ihnen nach irgend einem Ausgabeposten für die Herstellung der Kunstwerke. Wir müssen also annehmen, daß wir ihre Entstehung privater Opferwilligkeit zu verdanken haben.

Bei dem Mangel an direkten Nachrichten ist man versucht, an den Kunstwerken selbst nach Anhaltspunkten zu suchen. Hat doch namentlich der Maler Johann von der Leiten vielfach Anspielungen und Hinweise in seinen Gemälden angebracht, Buchstaben und Zeichen auf Halsbändern, Gürteln, Kleidersäumen, die sich nicht immer auf die dargestellten Personen beziehen oder einen lediglich dekorativen Zweck verfolgen, sondern gewiß einen versteckten Sinn haben. Hat er doch auf diese Weise zweimal, am rechten Flügel des Katharinenaltars auf der Außenseite und am linken des Johannesaltars auf der Innenseite, seinen eigenen Namen mit den Anfangsbuchstaben angedeutet. Auch sein Wappen hat er zweimal, einmal mit dem seiner Frau, angebracht, wie er denn heraldische Motive recht häufig benutzt. Diese Wappen sind es, welche die Frage nach den Donatoren der Schreine beantworten müssen.

Wir beginnen mit dem Katharinenaltar. Den Hintergrund des Schreines bildet eine Reihe von hohen, spitzbogigen, zweiteiligen Fenstern. Der Maler hat diese in der Weise bemalt, daß er unter dem Maßwerk eines jeden Fensters ein Familienwappen und einen Ordensschild mit dem schwarzen Kreuz im weißen Felde angebracht hat. Es sind 16 Fenster, von denen aber die beiden äußersten fast verdeckt und ohne Wappenbemalung sind. Wir haben hier offenbar die Wappen von Deutschordensherren vor uns, und der nächste Eindruck ist der, daß hier die im Jahre 1511 lebenden Angehörigen der Ballei Marburg verewigt worden sind. Untersuchen wir nun die Wappen etwas näher und bemühen wir uns, sie mit den uns bekannten Ordensrittern dieser Zeit in Beziehung zu bringen, so gelangen wir zu folgendem Ergebnis. Wir gehen von links nach rechts vor.

1. Drei schwarze Eichhörnchen in Gold, das

Wappen des Geschlechts von Wolmerkusen, das dem Orden mehrere Mitglieder geliefert hat. Hier handelt es sich sicher um Konrad von Wolmerkusen, Konrads Sohn, der am 29. November 1484 in den Orden trat und 1511 Firmaneimeister war.

2. Quadrierung von Schwarz und Silber, das Wappen der Geschlechter Rode und Diede zum Fürstenstein. Aus beiden sind Mitglieder des Ordens bekannt. Hier ist wahrscheinlich Eitel Diede gemeint, der am 24. April 1485 in den Orden aufgenommen wurde, aber schon am 17. Mai 1494 starb.

3. Silberner Adlerflug in Rot, das Wappen des oberhessischen Geschlechts von Hohenfels. Johann von Hohenfels, Sohn Damians, wurde am 26. Juni 1453 in den Orden aufgenommen und war später Hauskomtur in Kirchhain, dann in Felsberg, dann in Seibelsdorf. Er kommt zuletzt im Jahre 1516 urkundlich vor.*)

4. Zwei Kraniche, Wappen des Geschlechts Holzsattel. Wigand Holzsattel war bis etwa 1513 Hauskomtur in Griefstedt und starb am 12. November 1517 als Landkomtur der Ballei Sachsen.

5. Das Wappen der Schenken zu Schweinsberg. Es bezieht sich wahrscheinlich auf Johann Schenk zu Schweinsberg, der Ordensvogt in Marburg war, 1492 Komtur in Kirchhain wurde und am 15. September 1503 als Komtur in Schiffenberg starb.

6. Wappen der von Nordeck zur Rabenau (drei schwarze Seeblätter in Silber). Der oben erwähnte Ludwig von Nordeck war Vizekomtur in Marburg von 1472—1489 und starb am 29. November 1501.

7. Wappen der Familie von Kleen (rotes Kleeblatt in Silber). Bezieht sich, wie die hervorragende Stelle in der Mitte und die besondere Form des Kreuzes im Ordensschilde schon andeuten, auf den damaligen Landkomtur Dietrich von Kleen, Sohn des Frankfurter Schultheißen Wenzel von Kleen und spätern Deutschmeisters († 7. Januar 1531).**)

8. Schwarz und silbern quadrierter Schild, höchstwahrscheinlich auf Eberhard Rode (Bruder von Dietrich und Johann Rode) aus dem bekannten Marburger Burgmannengeschlechte. Er trat am 8. Februar 1466 in den Orden, wurde 1474 Komtur in Flörsheim, resignierte 1497 und zog nach Marburg, wo er 1521 starb.

9. Hattenbachsches Wappen (Spitzenschnitt rot und silber). Ewald von Hattenbach kommt 1486 als Hauskomtur in Schiffenberg vor, resignierte, wie es scheint 1492, und zog nach Marburg, wo er noch 1511 lebte.

10. Wappen der von Lehrbach, (rot und weiß geteilter Schild). Daniel von Lehrbach trat am 4. März 1481 in den Orden, war 1497—1515 Komtur in Flörsheim, wurde am 12. Juni 1515 zum Vizekomtur in Marburg bestellt, wurde dann Landkomtur daselbst und starb am 25. September 1529.

*) Vgl. A. Heldmann in der Zeitschrift des Vereins f. hess. Gesch. N. F. 20 S. 373.

**) Vgl. A. Huyskens in der Zeitschrift des Vereins f. hess. Gesch. N. F. 28 S. 102 f.

11. Wappen der von Breidenbach, bezieht sich wahrscheinlich auf Sittich von Breidenbach, der am 29. November 1478 in den Orden aufgenommen wurde, später, bis zum Jahre 1511, Komtur in Griefstedt war und noch 1513 in Marburg lebte. Man könnte außerdem noch an Wilhelm von Breidenbach denken, der am 28. Mai 1503 eintrat und Komtur in Felsberg wurde.

12. Wappen des Geschlechts Riedesel. Johann Riedesel trat am 27. Oktober 1480 in den Orden und wurde 1503 Komtur in Schiffenberg, wo er noch 1517 seines Amtes waltete.

13. Wappen der von Buches (schwarzes Ankerkreuz in Weiß). Johann von Buches, Philipps Sohn, wurde am 11. Juni 1497 in den Orden aufgenommen.

14. Wappen der von Weitershausen. Bezieht sich entweder auf Groppe von Weitershausen, der am 31. Mai 1472 aufgenommen wurde, oder auf Senand von Weitershausen, der am 5. Mai 1493 eintrat und am 6. Oktober 1505 starb.

Daß diese Wappen am Schrein des Katharinenaltars nicht auf den im Jahre 1511 existierenden Bestand an Ordensrittern der Ballei hinweisen, ergibt sich aus den vorstehenden Angaben zur Genüge, da mehrere, deren Wappen vertreten ist, bereits eine Reihe von Jahren vorher gestorben sind. Andererseits kennen wir verschiedene Ordensritter dieser Zeit, deren Wappen im Schrein nicht figurieren. Wir kommen also zu dem Schlusse, daß wir in den 14 Ordensrittern die Donatoren des Schreins zu erblicken haben.

Hier erhebt sich aber der Einwand: waren die Brüder des Ordens, dessen Statuten die Besitzlosigkeit seiner Mitglieder ausdrücklich vorschrieben, überhaupt in der Lage, derartige kostspielige Donationen zu machen? Demgegenüber ist zu bemerken, daß diese Regel schon längst nicht mehr, und namentlich im 15. Jahrhundert nicht mit voller Schärfe geübt wurde. Gerade der Ballei Marburg machte um die Mitte des Jahrhunderts der Deutschmeister den Vorwurf, daß die Brüder „Eigenschaft“ hätten und ihren Besitz zu einem unordentlichen und ungeistlichen Leben verwendeten. Von einigen der oben genannten Ritter können wir direkt nachweisen, daß sie größeres Vermögen besessen und besondere Einkünfte genossen haben. Da die Bestimmungen mancher Balleien den Ordensbrüdern gestatteten, ihren Besitz u. a. zur Ausschmückung der Kirchen durch letztwillige Verfügung zu bestimmen,*) so kann es nicht befremden, daß unter den Donatoren auch bereits gestorbene Ordensbrüder vorkommen.

Haben demnach an der Stiftung des Katharinenschreins eine ganze Reihe von Ordensrittern zusammengewirkt, so ist der in der chronologischen Reihe nächste, der Johannesschrein, die Stiftung eines einzelnen. Die drei Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers, die die Schnitzereien des Schreins darstellen, haben einen gemeinsamen landschaftlichen

*) Voigt, Geschichte des Deutschen Ritter-Ordens I, S. 328.

Hintergrund. Rechts auf einem Hügel sieht man eine kapellenartige Halle, an der oben ein Wappen geschnitzt ist, ein quadrierter Schild mit einem Helm, dessen Kleinod aber fehlt, darunter die Jahreszahl 1512. Wir könnten über den Stifter im Zweifel sein, wenn nicht auch der Maler dasselbe Wappen angebracht hätte. Auf der Außenseite des rechten Flügels befinden sich in einem Glasfenster der Deutschordensschild, ferner ein schwarz und silber quadrierter Schild und über beiden ein Helm mit zwei Adlerflügeln, von denen der eine schwarz mit silbernen Herzchen, der andere silbern mit schwarzen Herzchen besät ist. Hierdurch ist das Wappen als das der Familie Rode festgestellt. Der Stifter des Schreins ist demnach der oben (s. Nr. 8) erwähnte Eberhard Rode, ein Mann, von dessen Vermögensverhältnissen wir genug wissen, um es begreiflich zu finden, daß er eine derartige Donation machen konnte. Er hat der Ballei mehrfach bedeutende Summen vorgestreckt und bewohnte nach seiner Rückkehr aus Flörsheim ein eigenes Haus in Marburg auf dem Grund und Boden des Ordens.

Beim Elisabethaltar und beim Altar Georg und Martin scheinen mehrere Donatoren in Frage zu kommen. Die Schreine sind in je drei Felder nebeneinander eingeteilt. In den Winkeln zwischen den vier Senkrechten und dem Nischenbogen waren hölzerne Zwickel so eingesetzt, daß sie über jedem Feld einen besonderen Bogen schufen, und diese zwölf Zwickel waren mit Wappen, wie wir jetzt annehmen dürfen, mit den Wappen der Donatoren bemalt. Leider sind von der ursprünglichen Zahl jetzt nur noch drei vorhanden. Sie tragen die Wappen v. Hohenfels (Nr. 3), v. Hattenbach (Nr. 9) und v. Wolmerkusen (Nr. 1), befinden sich aber nicht mehr an den Schreinen, sondern werden für sich aufbewahrt. Aus dem farbigen Titelbilde in Montalemberts Heiliger Elisabeth, welches das Mittelfeld der Schreins darstellt, können wir aber erkennen, daß in beiden Winkeln das Hohenfelsische Wappen gemalt war, der erste Zwickel gehört also zu diesem Schrein und der oben erwähnte Komtur von Seibelsdorf, Johann v. Hohenfels, ist also als der Hauptdonator des Elisabethschreins anzusehen.

Die beiden anderen Zwickel gehören anscheinend zu dem rechten Seitenfeld des Schreins, an diesem oder dem Georg-Martinsaltar, wahrscheinlich an dem letzteren. Denn das Hattenbachsche Wappen finden wir hier noch an einer anderen Stelle. Im Mittelfelde des Schreins befindet sich ein Altar, rechts und links davon bemalte Fenster, das linke zeigt das Deutschordenswappen, das rechte eben den Hattenbach-



schen Schild. Also den ehemaligen Hauskomtur von Schiffenberg, Ewald von Hattenbach, dürfen wir als den Hauptstifter dieses Schreins bezeichnen. Auch er verfügte, wie sich urkundlich dartun läßt, über nicht unbedeutenden Privatbesitz.

Der einzige Altarschrein, dessen Entstehung wir weder genau fixieren noch auf einen Donator zurückführen können, ist der des Marienaltars, dem gegenüber die Quellen überhaupt sehr spröde sind. Ich finde ihn nur einmal erwähnt in der Küstereirechnung des Jahres 1518/19, als Vorhänge für diesen und den Kreuzaltar angebracht wurden.

Zusammenfassend können wir nach diesen Feststellungen die interessante Tatsache verzeichnen, daß hier unmittelbar vor dem Anbruch einer neuen Zeit durch die Opferwilligkeit eines großen Prozentsatzes von Ordensrittern in einem Anlaufe ein Ziel erreicht worden ist, das man schon mehrere Jahrhunderte vorher erstrebt hatte, und zwar geschah das in derselben Ballei, der noch im Jahre 1449 der Deutschmeister den bereits erwähnten Vorwurf machen konnte, die Brüder mißbrauchten ihre Privatmittel zu einem ihrem Ordensideale gerade entgegengesetzten Zwecke.

Forscht man nach dem Grunde dieser neu entflammten Begeisterung, so ist zu bedenken, daß wir es offenbar mit einem von langer Hand vorbereiteten Plane zu tun haben, daß ein Wille dagewesen sein muß, der die Brüder zu diesen testamentarischen Dotationen oder zur Verzichtleistung auf Teile ihres Privatbesitzes angeregt hat. Offenbar war, wie schon angedeutet wurde, der damalige Landkomtur Dietrich v. Kleen die treibende Kraft bei allen diesen auf die Verschönerung der Kirche gerichteten Unternehmungen, die sich auch keineswegs auf die Flügelaltäre und die neue Orgel beschränkt haben. Ist doch, um nur einiges zu erwähnen, im Jahre 1508/9 „neues goldenes Gezeug" aus Köln beschafft worden, das wohl in Gemeinschaft mit dem von dem Landhofmeister Hans v. Dörnberg in den Jahren 1496 und 1501 gestifteten „Diakonröcken" den neuen Ornat für die Ordensgeistlichkeit darstellte, wissen wir doch von einer neuen silbernen, mit ungarischen Dukaten vergoldeten Monstranz, die 1510 aus Ordensmitteln hergestellt worden ist. Zu erwähnen ist auch der Neuguß von zwei Glocken, welchen der Glockengießer Kortrog aus Homberg im Anfang des Jahres 1515 ausführte. Die eine von ihnen hing im Türmchen auf der Vierung, der Meister hatte sie „der heiligen Frauen Elisabeth zu Ehren" umsonst gegossen.

Dazu kam eine eifrige Bautätigkeit des Komturs an den übrigen Ordensgebäuden. Der große, heute noch vorhandene Fruchtspeicher trägt sein Wappen mit der Jahreszahl 1515. Dieses Jahr bezeichnet

zugleich den Abschluß seiner lebhaften Tätigkeit für die Elisabethkirche, die Ballei Hessen und das Land, denn am 8. Juni erhob ihn die Wahl des Kapitels zum Deutschmeister. Die Ballei aber ehrte seine Verdienste um die Verschönerung der Ordensgebäude und seine Bautätigkeit überhaupt dadurch, daß sie über dem 1518 fertiggestellten Eingangstor des großen Kommendenhofs neben dem Wappen des zeitigen Komturs Daniel von Lehrbach auch das seinige anbringen ließ.

F. Küch.

Das Großherzogtum Hessen als Bindeglied zwischen Nord- und Süddeutschland.

Die Zeit liegt noch nicht gar fern, in der ernsthafte deutsche Männer aus dem Gefühl der Misere heraus, die die Kleinstaaterei über das deutsche Volk gebracht hatte, radikal die Abschaffung aller Kleinstaaterei verlangten. Auch im Großherzogtum Hessen gibt es Leute, weniger vielleicht in der Provinz Starkenburg als in Rheinhessen und besonders in Oberhessen, die heute an ihre Brust schlagen und bekennen müssen: „Wir haben einst für unser Land ähnliche Wünsche auch gehegt.“ —

Diese Zeit ist vorüber. Die Kleinstaaterei gehört heute nicht mehr zu den Dingen, die unser Volk quälen. Wir haben in den 30 Jahren, seit das Deutsche Reich besteht, gesehen, daß es auch so geht, daß für die Entwicklung unseres Volkes aus der Kleinstaaterei keine Gefahr erwächst, und die Deutschen Fürsten besonders haben die Befürchtungen, die der Altreichskanzler einst hegte, glänzend zuschanden gemacht.

Wenn man nun keine Gefahr mehr in dem Fortbestehen dieser Einzelstaaten sieht, so erkennt man andererseits immer deutlicher die Vorteile, die dem deutschen Volke aus dem Sonderleben dieser staatlichen Gebilde erwachsen. Ich will nicht betonen, daß diese Gliederung in kleine staatliche Gebilde dem innersten Wesen unseres Volkstums entspricht, das sich schwer uniformieren läßt. Es ist kein Zweifel, daß wichtige kulturelle Neuerungen z. B. auf dem Gebiete des Schulwesens sich leichter ausprobieren und durchführen lassen, z. B. in dem Kleinstaat Hessen als in dem Großstaat Preußen.

Ich will nicht jedem Kleinstaat das Wort reden. Ob Reuß j. Linie und Reuß ä. Linie sich verschmelzen oder ganz aufhören, ob Waldeck oder Lippe-Detmold oder Lippe-Schaumburg in Preußen aufgehen, das würde für das Ganze wenig ausmachen. — Auch das Großherzogtum Hessen erscheint einem recht klein, wenn man seine Verhältnisse z. B. mit denen der Großstadt Berlin vergleicht. Der Großherzog von Hessen hat etwa eine Million Untertanen. Der Oberbürgermeister von Berlin hat für $2^1/_2$ Millionen Menschen zu sorgen, und das Schulwesen der Stadt Berlin ist weit umfangreicher als das des ganzen Großherzogtums Hessen. Und doch wäre es ganz verkehrt, einen solchen Vergleich anzustellen. Denn die Bedeutung Hessens liegt nicht in seiner Größe, sondern darin, daß es eine bestimmte Eigenart gewahrt hat, die sich als anregendes, förderndes Element im Ganzen geltend macht. Abgesehen von den oben schon angedeuteten Vorteilen, die ein kleineres staatliches Gebilde für die Kulturaufgaben der Nation bieten kann, fällt dem Großherzogtum Hessen, meine ich, noch eine besonders wichtige Aufgabe in unserem deutschen Volksleben zu, nämlich die Aufgabe, eine Brücke zu bilden, auf der Norddeutsche und Süddeutsche sich begegnen, ein Bindeglied abzugeben, das versöhnend wirkt auf den Gegensatz zwischen Nord und Süd, und darauf möchte ich in diesen Zeilen einmal hinweisen.

Dazu ist es erforderlich, zunächst zu den Vorfragen Stellung zu nehmen: Gibt es denn heute noch einen ernstlichen Gegensatz zwischen Norddeutschen und Süddeutschen? Worin besteht er und wo liegt die Grenze?

Die erste Frage muß unbedingt bejaht werden. Trotzdem das Deutsche Reich nun bereits ein Menschenalter besteht, hat der alte Gegensatz kaum an Schärfe wesentlich verloren. Ein Beweis mag für viele dienen. Als bei der jüngsten Reichstagswahl die Reichsregierung zur Bildung einer „nationalen“ Mehrheit aufforderte, wählte Bayern von den 48 Abgeordneten, die es zu stellen hat, nur 11, die dieser Aufforderung folgten, aber nicht weniger als 37 Gegner dieses Zusammenschlusses auf nationaler Grundlage. Als dann die führende Partei Bayerns rechtfertigen wollte, weshalb sie mit der den nationalen Staat überhaupt verneinenden Sozialdemokratie gemeinsame Sache gemacht hätte, da fiel auf der Generalversammlung dieser Partei die bezeichnende Äußerung, man ziehe die Umsturzpartei den „Liberalen“ deswegen vor, weil jene doch für das „Preußentum“ immer noch weniger übrig hätte als diese; und das „Preußentum“ gilt als typisch für Norddeutschland. Nicht viel anders steht es in Baden und Württemberg. Also die alte Abneigung ist noch vorhanden.

Sie beruht auf politischen und konfessionellen Gegensätzen, vor allem aber auf dem Gegensatz des Volkscharakters. Wenn man auch auf politischem Gebiete im Süden ernsthaft eine Vergewaltigung durch Norddeutschland nicht mehr befürchtet, so leben doch noch die Angehörigen derer, die vor 40 Jahren gegen Preußen gekämpft und geblutet haben. Ein Menschenalter ist noch zu kurz, um das ganz vergessen zu lassen. Höchst einflußreich ist auch die

im Norden und Süden entgegengesetzte Mischung der Konfessionen. Das wichtigste aber ist der Gegensatz im Volkcharakter. Der Süddeutsche wird mit dem Norddeutschen auf dem Schlachtfelde Schulter an Schulter kämpfen; aber innerlich rückt er von ihm ab. — Will man den Gegensatz freundlich charakterisieren, so braucht man den bekannten Gemeinplatz und sagt: „Norddeutschland ist das Land der Luther, Kant und Bismarck, der Schadow, Rethel und Menzel, Süddeutschland ist das Land der Goethe, Schiller, Uhland, der Dürer und Schwind usw.“ Will man die unfreundlichen Seiten des Gegensatzes hervorheben, so erklärt der Süddeutsche: „Ich kann dieses Steife, Formelle, Verstandesmäßige, „Distinguierte“ der Norddeutschen nicht leiden,“ und der Norddeutsche rümpft die Nase über den Bruder aus Süden, der auch in der gesellschaftlichen Unterhaltung seinen Dialekt nicht los werden kann und der die reservierte Form nicht zu wahren weiß, die dem Norddeutschen im Verkehr mit Fremden zunächst als geboten erscheint.

Fragt man sich nun, wo die Grenze zwischen diesen Gegensätzen liegt, so kommt man in Verlegenheit. Politisch hat man einst die Mainlinie als Grenze bezeichnet. Sie ist für den Gegensatz im Volkscharakter nicht entscheidend. Macht man den Gegensatz von „steif“ und „beweglich“ zum Kriterium, so stoßen wir auf dieses bewegliche Element schon in Norddeutschland. wenn man sich dem Rhein nähert. Andererseits hört das spezifisch norddeutsche Wesen bereits auf der Südseite des Harzes auf, wenn man nach Thüringen kommt; und dieser regsame, bewegliche Menschenschlag hält an durch Franken hindurch bis zur Donau. Südlich der Donau aber trifft man wieder auf eine Bevölkerung, die man eher als schwerfällig, denn als beweglich bezeichnen könnte. Hier spielt nun aber wieder die politische Zusammengehörigkeit eine Rolle. So verschieden der Bayer südlich der Donau ist von dem Manne aus Mittel-, Ober- und Unter-Franken, so hat sich dieser Franke doch dem Süden akklimatisiert. Er sieht in München die Zentrale, auf die sein Auge gerichtet ist, und der Oberfranke aus der Gegend von Hof hat sich daran gewöhnt, sich „münchnerisch“ zu gebärden, obgleich er noch nicht 100 Jahre zu Bayern gehört. Hier an der bayrisch-sächsischen Grenze stoßen die Gegensätze ganz unvermittelt aufeinander. Der Mann aus dem Süden hat mit dem aus dem Norden kaum etwas zu tun, und man hat das Gefühl wie an einer Auslandsgrenze zu stehen.

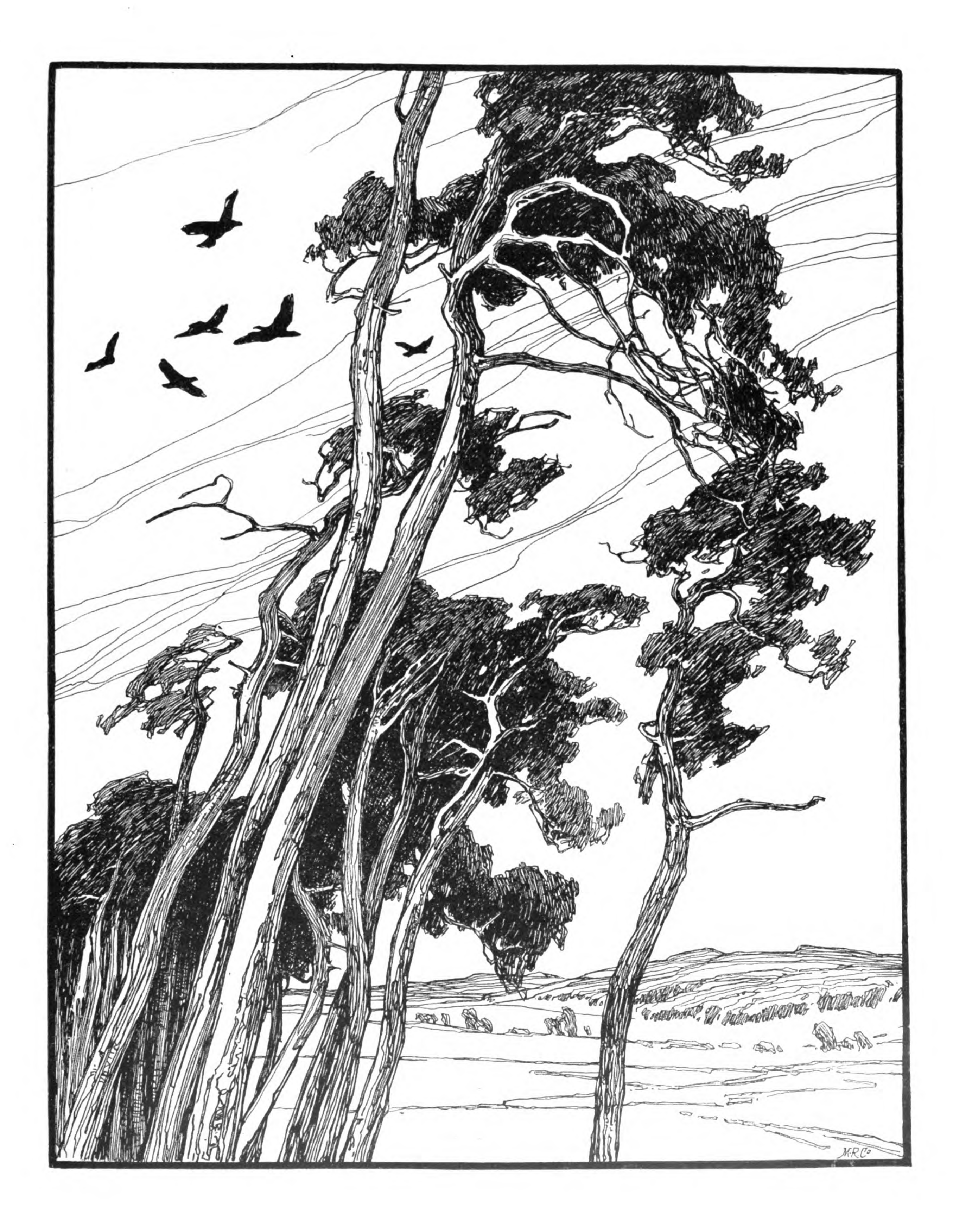
Anders liegt es in der Mitte und im Westen des Reichs. Da gleichen sich die Gegensätze allmählich aus und hier ist es gerade das Großherzogtum Hessen, das eine vorzügliche Brücke zwischen Nord und Süd abgibt, einmal durch seine Lage und zweitens dadurch, daß es sich nicht abschließt. Es schickt seine Leute hinaus und läßt andere herein.

Für die geographische Lage ist es wichtig, daß die Provinz Oberhessen beim Großherzogtum Hessen geblieben ist. Es ist bekannt, daß das Ländchen 1866 schon so gut wie annektiert war. Nur in letzter Stunde gelang es noch, vermutlich durch russische Vermittelung, Oberhessen für das Großherzogtum zu erhalten. Das ist höchst wichtig für das Hessenland. Mag der richtige „Darmstädter“ auch mit einer gewissen Überhebung auf den armen „Vogelsberger“ blicken und in einer Versetzung nach Schotten oder Ulrichstein so etwas wie eine Verbannung nach Sibirien sehen, so weiß er doch, was dieser Landesteil für das Großherzogtum bedeutet. Er bildet mit seiner soliden, gutmütigen und dabei eines gewissen Mutterwitzes nicht entbehrenden Bevölkerung ein wohltuendes Gegengewicht gegen den „Darmstädter“, den „Offenbacher“, den „Pälzer“, den „Meenzer Krischer“. Ich habe in verschiedenen deutschen Regimentern geübt und von manchem Truppenteil erfahren, — ein so vorzügliches Soldatenmaterial, wie es die Oberhessen bieten, findet man nur in wenigen Landesteilen unseres deutschen Vaterlandes. Für ein wenig schwerfällig galt der Oberhesse, aber für goldtreu und zuverlässig und besonders zähe und ausdauernd. „Schlappe“ gab es bei dem oberhessischen Regiment nicht und die übrigen hessischen Regimenter konnten die Konkurrenz mit dem Gießener Regiment erst dann aushalten, als sie es durchgesetzt hatten, daß der vorzügliche oberhessische Ersatz auf alle hessischen Regimenter verteilt wurde. — Diese, nördlich des Mains gelegene Provinz des Großherzogtums ist eine besonders günstig gelegene Vermittelungsstelle zwischen Nord und Süd.

Und das Großherzogtum, sage ich, schließt sich nicht hermetisch ab. Es sendet hinaus und läßt herein. Es gilt das leider nicht von allen deutschen Staaten, Bayern z. B. schließt sich ziemlich hermetisch ab. Wohl suchen zahlreiche Norddeutsche Bayern auf, um dort zu studieren. Aber das Umgekehrte gilt leider nicht. Der Bayer geht kaum heraus aus seinem Lande. Er fühlt sich im Norden unbehaglich. Selten trifft man bei uns einen Bayern, und noch seltener wird man in der bayrischen Verwaltung und Justiz oder im Lehramt einen Norddeutschen finden.

Anders liegt das in Hessen. Der Hesse geht hinaus und läßt herein. Schon die Militärkonvention bringt es mit sich, daß die hessischen Offiziere in höheren Stellungen auswärts gehen. Jch kenne hier in Ost- und Westpreußen eine Menge von Bataillons-, Regiments- und Brigadekommandeuren, die aus dem Großherzogtum stammen; sie kehren nach erledigter Dienstzeit in ihr Heimatland zurück. Sie schelten nicht mehr über den Norden, den sie kennen gelernt haben, und machen anderen Mut, auch hinauszugehen. — Sehr zahlreich sind die Hessen im Reichsdienst und im preußischen Kommunal- und Staatsdienst, wie die Hessenvereine beweisen, die wir in fast allen Großstädten Norddeutschlands haben.

Aber das Hessenland läßt auch herein. Schon die beiden wichtigen Hochschulen, die das kleine Land unterhält, bedingen einen verhältnismäßig großen Zuzug aus anderen deutschen Ländern, da das kleine Land den Bedarf an Gelehrten und Technikern un-



M.R.Co

möglich aus dem eigenen Lande decken kann. — Natürlich verlangt man auch in Hessen, daß derjenige, der im Lande angestellt sein will, auch einige Semester die Landesuniversität besucht und dort oder auf der Reichsuniversität Straßburg sein Staatsexamen abgelegt hat. Aber daneben lassen sich von Zeit zu Zeit in der Geschichte Hessens Episoden verfolgen, in denen man ganz bewußt und absichtlich einmal Auswärtige in leitende Stellungen berief. Der Großherzog Ludwig III. hatte zwar aus naheliegenden Gründen für den „Preußen" nicht viel übrig. Aber unter seinem Nachfolger Ludwig IV. gab es eine solche Episode, in der man das Zuströmen eines auffrischenden Elementes gern sah. Und auch unter der Regierung des jetzigen Großherzogs scheint engherziger Partikularismus keinen Platz zu finden. — Beide Teile fahren dabei gut. Das Land ist doch zu klein als daß es gut täte, sich gänzlich auf die eigenen Leute zu beschränken. Einer kennt den andern. Es bilden sich leicht Kliquen und Vetternschaften, und ein großer „Skandal", der dann von Zeit zu Zeit einmal zutage tritt, ist das Symptom dafür, daß irgendwie eine Stockung in den Kräften eingetreten ist, der dann wieder durch Zuzug frischer Kräfte abgeholfen wird. Und die Zugezogenen haben es ganz gewiß nicht zu bedauern, sich im Hessenlande niedergelassen zu haben. Die Norddeutschen, die ich speziell im Auge habe, lernen hier das Wertvolle der süddeutschen Eigenart kennen und, wofern sie nur einigermaßen geschickt sind, mit offenem, redlichem Herzen an ihre Aufgabe herantreten und es verstehen, Hessen unter Hessen zu werden, so werden sie nicht als Fremdlinge und Eindringlinge angesehen, sondern sie wurzeln fest und fühlen sich wohl als Gleichberechtigte unter diesem wertvollen Volke.

In einem Volkskalender wird es gestattet sein, persönliche Erlebnisse zu schildern. Als ich vor einigen 20 Jahren in das Großherzogtum kam, war ich ein rechter Stockpreuße, einer von denen, die mit innerer Überhebung auf die Süddeutschen blickten und die da meinten, daß die Verquickung mit den Süddeutschen nur eine Art Bleigewicht sei, das den Flug des preußischen Aars hemme, der stark genug sei, allein vorwärts zu kommen. Es gab auch einen preußischen Partikularismus! — Mir steht nun aus jener Übergangszeit ein kleines Erlebnis in der Erinnerung, das charakteristisch ist. Ich hatte in jenen Tagen in einer Erbschaftssache notariell beglaubigte Unterschriften zu liefern. Der Notar in der preußischen Stadt, in der ich zuletzt lebte, machte die Sache zu einer Aktion. Obgleich er meine Familie kannte, verlangte er, weil er mich persönlich nicht kannte, daß ich eine dritte Person herbeischaffe, die mich und ihn kannte, und in deren Gegenwart vollzog sich dann die Unterschrift. — Acht Tage später war ich in Hessen und sollte nun hier in derselben Sache wiederum meine Unterschrift beglaubigen lassen. „Wie wird es dir nun hier gehen," dachte ich, „wo dich kein Mensch kennt?" — Ein Rechtsanwalt, an den ich mich wandte, belehrte mich darüber, daß im Großherzogtum nicht ein „Notar", sondern das Gericht solche Unterschriften beglaubige. Ich begab mich also zum Gericht und setzte dem Beamten etwas zaghaft auseinander, daß ich in großer Verlegenheit sei, da ich hier niemanden kenne und auch keine andere Beglaubigung hätte als meinen Militärpaß, den ich nun unsicher, ob das ausreichen würde, präsentierte. Der Beamte sah den Paß gar nicht an, sondern nur mich, sagte freundlich: „Ei mer glaube's Ihne schon!" und er vollzog die Beglaubigung der Unterschrift. Dann sagte er: „Sie wolle's wohl gleich abschicke? Habbe Se ä Kuvert? Wolle Se aach ä Briefmark?" Ich erhielt Kuvert und Briefmarke, durfte die Adresse in der Amtsstube schreiben, und im Handumdrehen war die Sache erledigt und mein Schriftstück wanderte in den Briefkasten. — Als ich draußen war, sagte ich mir: „Ganz so zuverlässig wie in Preußen ist das ja wohl nicht, aber — sehr viel liebenswürdiger!" — Nachher erfuhr ich, daß der Hesse mit seiner liebenswürdigen Gemütlichkeit auch große Zuverlässigkeit zu verbinden weiß, und als ich nach 9 Jahren nach Preußen zurückberufen wurde, da erlebte ich das Sonderbare, daß mich nun die eigene „preußische" Art abstieß. Ich war in Hessen ein Süddeutscher geworden. Man schätzte nun aber auch in meiner alten Heimat die gefälligere Form, die ich mir in Süddeutschland angewöhnt hatte, und so bildete ich in meinem kleinen Kreise einen Faktor des Ausgleichs zwischen Nord und Süd. Man hielt mich hier für einen Süddeutschen und wunderte sich bisweilen darüber, daß ich das norddeutsche Axiom so dialektfrei sprechen könnte.

So soll es auch weiterhin bleiben! Die Hessen des Großherzogtums sollen ihre Eigenart bewahren; aber sie mögen auch weiterhin die Tür offen halten, daß man hinein und heraus kann! Dann wird das Hessenland auch künftighin die nicht unwichtige Mission erfüllen, ein Bindeglied zu sein, das die Gegensätze zwischen Nord- und Süddeutschland versöhnt und ausgleicht.

Zoppot. Adelbert Matthaei.

Die Iweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden.

In der historisch denkwürdigen, von den Bahnen des großen Verkehres etwas abgelegenen Bergstadt Schmalkalden auf der fränkischen Seite des Thüringer Waldes steht ein uraltes Herrenhaus, das den Namen „Der Hessenhof" führt. Seine steinernen Untergeschosse reichen noch bis in die Zeiten des romanischen Baustiles zurück, bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Damals bildete sich jenseits des Mühlgrabens, der die Grenze der ältesten Siedlung Schmalkaldens bezeichnet, ein neuer Stadtteil um einen eigenen Marktplatz, den „Neumarkt", herum. Neben einem im Jahre 1205 gegründeten Kloster und einer Eisenhütte, deren Erinnerung in dem Straßennamen Schmiedhof nachlebt, bildete dieses Herrenhaus den Kern der neuen Siedlung. Vermutlich hatte der landgräflich thüringische Verwalter in ihm seine Amtswohnung. Später, im 14. Jahrhundert, als nach mehrfachem Besitzwechsel die ideelle Hälfte von Stadt und Herrschaft Schmalkalden durch Kauf an den Landgrafen Heinrich II. den Eisernen von Hessen gekommen war, zog der landgräflich hessische Amtmann hier ein. Von dieser Zeit her hat das alte Bauwerk den Namen „Der Hessenhof" behalten. Die Landgrafen selbst wohnten, wenn sie je und je nach Schmalkalden kamen, natürlich auf dem großen Schloße über der Stadt. Aber eine Schwester Landgrafs Philipp des Großmütigen, die Herzogin Elisabeth von Sachsen, lebte nach ihrer Vertreibung aus Rochlitz von 1548 bis 1557 in dem damals für sie umgebauten und erweiterten Hessenhofe.

Das Jahr 1837 brachte über das alte Bauwerk einen abermaligen starken Umbau. Es wurde für die Zwecke eines Landratsamtes eingerichtet, denen es noch heute dient. Das malerische Fachwerk der Obergeschosse verschwand unter einer dichten Putzverkleidung, die mittelalterliche Torfahrt und die steinernen Fenstergewände wurden gänzlich verändert. „Nur eine einz'ge Säule zeugt von entschwund'ner Pracht", nämlich an der Nordostecke der Marktfront ein runder Pfeiler, der einst einen Erker getragen haben mag. Er allein macht den Vorübergehenden jetzt noch darauf aufmerksam, daß hinter dieser nichtssagenden, rücksichtslos modernisierten Front ein Stück Geschichte steckt.

Freilich ist auch im Innern der erste Eindruck durchaus ernüchternd. Erst wenn wir vom Hausflur nach rechts durch ein Türlein hinabgestiegen sind in den Keller, sehen wir uns plötzlich in ein wohlerhaltenes Stück Mittelalter versetzt. Ein niedriger, mit flachem Tonnengewölbe überspannter, etwa vier Meter im Geviert messender Raum umfängt uns. Geradeaus eine Wand mit zwei Nischen, daneben ein scheitrecht geschlossener Durchgang, der auf einen Vorplatz führt; zur Rechten eine romanische Fensternische, die uns die ungeheure Stärke der Mauern offenbart, zur Linken ein romanischer Türbogen, der in einen zweiten größeren, ebenfalls überwölbten Raum führt. Wir befinden uns im ehemaligen Erdgeschoß des alten Hessenhofes. Die Straßen um das Haus her haben sich im Verlaufe von sieben Jahrhunderten so stark erhöht, daß schon seit langem diese Räume nur noch als Keller benutzt werden konnten. Der dichten Schicht von Schmutz und Kohlenstaub, die sich an Wänden und Decke ablagerte, verdankt ein kostbares Denkmal romanischer Wandmalerei seine Erhaltung und damit der Hessenhof seine neuerliche unerwartete Berühmtheit.

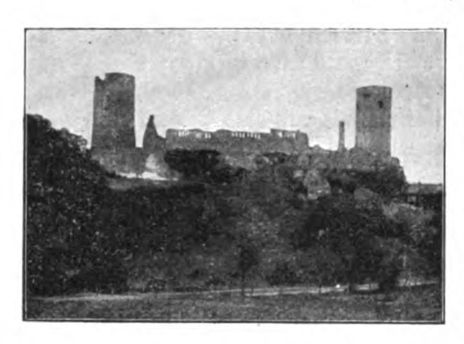
Wenn sich das Auge an das gedämpfte Licht gewöhnt hat, das in dem halb-unterirdischen Raume herrscht, gewahrt es an der Nordwand ein großes Gemälde, das eine schmausende und zechende Gesellschaft darstellt. Winzige Musikanten, nur stückweise noch erhalten, spielen dazu auf. Eine breite romanische Zierborte schließt das Bild nach oben ab. Fünf parallele Bildersteifen ziehen sich über das Deckengewölbe hin, zwei fast zerstörte an den Längswänden. Die einzelnen Szenen sind, wenn sie Vorgänge im Freien darstellen, durch einen Baum, wenn sie solche im geschlossenen Raum zeigen, durch ein turmähnliches Bauwerk voneinander geschieden. Auf den schmalen Borten, welche unter den Bildstreifen hinlaufen, finden sich Reste der erklärenden Namensunterschriften. Mehrmals kehrt der Name IWAN wieder. Das erleichterte die Deutung dieses eigenartigen Bilderkreises. Es sind Darstellungen aus der im Jahre 1204 vollendeten Romandichtung Hartmann's von Aue „Iwein mit dem Löwen". Im ganzen sind 22 Szenen erhalten, allerdings zum teil nur noch schattenhaft. Es bedarf schon eines im Lesen mittelalterlicher Wandmalereien sehr geübten Auges, um sich in diese Reste einer längst vergangenen Zeit hineinzusehen. Die Geschichte vom tapferen Ritter Iwein, der am Zauberbronnen den feindlichen Herrscher erlegt, dann dessen Witwe, die schöne Laudine, freit, bald aber wieder auf Abenteuer auszieht und dabei einem Löwen im Kampfe gegen einen Drachen beisteht, — der Löwe bleibt fortan sein Begleiter und verschafft ihm den Beinamen „der Ritter mit dem Löwen" — wird in der eigenartigen Schilderungsweise der spätromanischen Illustratoren mit unleugbarem Geschick und Humor in flotter frischer Zeichnung vorgeführt. An Farben sind nur Rot und Gelb auf weißem Grunde verwendet. Sternchen, welche über jede freie Stelle des Grundes gesät sind, weisen auf Teppichwirkereien als Vorbilder hin. Auf Grund der Tracht und Bewaffnung der dargestellten Personen und der stilistischen Eigentümlichkeiten der Zeichnung läßt sich die Entstehungszeit der Gemälde mit ziemlicher Sicherheit in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ansetzen. Weltliche Wandmalereien sind sonst auf deutschem Boden aus so früher Zeit bisher noch nicht aufgedeckt worden. Das verleiht den Schmalkalder Bildern ihre besondere Stellung in der deutschen Kunstgeschichte. Nach den verschiedensten Richtungen hin geben sie kunst-, kultur- und literargeschichtlich die wertvollsten Aufschlüsse. Ob gerade die Pflege der ritterlichen Dichtkunst am Hofe des thüringer Landgrafen die Veranlassung gewesen ist, daß sich der

damalige Bewohner des Hessenhofes, der thüringische Amtmann, ein Gemach seines Hauses mit Bildern aus Hartmanns Romandichtung schmücken ließ, wollen wir unentschieden lassen. Zahlreiche Zeugnisse der Zeit beweisen, daß die Ausschmückung ritterlicher Ansitze mit Darstellungen aus den höfischen Dichtungen damals sehr verbreitet gewesen sein muß. Aber daß wir nun endlich ein solches Denkmal aus der Blütezeit der deutschen ritterlichen Dichtung selber besitzen, das verleiht dem Schmalkalder Funde seinen großen Wert. Auch den Zweck, dem einst dieses kleine, so kunstvoll ausgeschmückte Gemach gedient hat, können wir noch erraten: Am Eingang von der ehemaligen Vorhalle her ist — ohne Zusammenhang mit den Iweinbildern —, ein Jüngling gemalt, der mit erhobenem Becher den Eintretenden willkommen heißt. Und als beherrschende Szene für die große Fläche der Nordwand wurde das Hochzeitsmahl Iweins mit Laudinen ausgewählt, bei welchem alle Dargestellten einander wacker zutrinken. Wir befinden uns hier also wohl im ehemaligen Trinkstübchen des alten Hessenhofes. Es mag einst recht traulich und beschaulich in ihm gewesen sein.

Jena. Prof. Dr. Paul Weber.

Anmerkung: Die Gemälde im Hessenhofe waren nicht ganz unbekannt. In der im Jahre 1862 erschienenen „Kunsttopographie Deutschlands" von Lotz findet sich die Notiz: „Im Keller am Tonnengewölbe Reste von roher figürlicher Malerei". Im Jahre 1893 machte Geh. Baurat Hase-Hannover in einem Artikel im 6. Jahrgang der Zeitschrift für christliche Kunst auf diese Malereien aufmerksam. Er deutete sie irrtümlich als Bilder aus dem Leben der heiligen Elisabeth. Drei Jahre später veröffentlichte Senator Dr. Otto Gerland auf sieben Lichtdrucktafeln nach Blitzlichtaufnahmen mit ausführlichem Begleittexte den Bilderkreis, soweit er damals sichtbar war (Leipzig, Seemann 1896), dann wieder einige Jahre später der Unterzeichnete die unterdessen durch weitere Bloßlegung fast auf die doppelte Szenenzahl angewachsenen gesamten Reste auf dreifarbigen Tafeln mit Begleittext (im 12. Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst und als Sonderdruck. Leipzig, Seemann 1901).

Die Münzenberger Truhe.



Es ist länger her als ein Vierteljahrhundert, da wanderte ich an einem heißen Sommertage von Gießen durch die wogenden Kornfelder der fruchtbaren Wetterau nach Münzenberg. Wie ausgestorben war das Städtchen und noch einsamer war die Burg.

In einem schattigen Winkel des Burghofes hielt ich Rast.

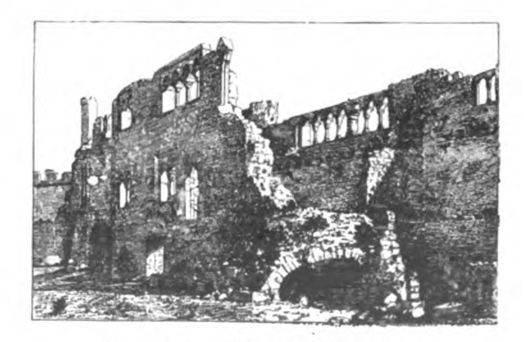
Unvergeßlich wird mir immer der erste Eindruck sein, den ich hier von einer der bedeutendsten und ältesten Profanbaulichkeiten Deutschlands empfing. Ermattet von dem langen und heißen Wege, befanden sich die Gedanken in jenem halb wachen, halb traumartigen Zustand, welcher der Phantasie so großen Spielraum läßt. Wie gespenstig leuchteten in dunstiger Mittaghitze die im Verfall noch stattlichen Mauern des Palas, als ehrwürdige Zeugen einer glänzenden Vergangenheit. Nichts störte die Wucht der Stimmung, nur Grillengezirp und Bienengesumm um den blühenden Ginster bildeten die dezente Begleitung, gewissermaßen ein Pizzikato zu dem hohen Liede, das aus dem stolzen Bau erklingt.

Nun winkt es mir aus dem prächtigen Palasfenster wie mit einer Hand, die ich ergreife, die mich hinüberzieht in ein Zauberland, in die deutsche Minnesängerzeit, die Blütezeit des Rittertums, in der man so tapfer mit den Feinden und so zart mit den Frauen umzugehen wußte.

Kaiser Friedrich Barbarossas Gestalt taucht auf, denn diese Burg hat sein Lehnsmann, Kuno von Münzenberg, der mächtige Graf der Wetterau, in den Urkunden vir potens genannt, den er im Jahre 1168 mit der Würde eines Reichserbkämmerer belehnte, erbaut.

Wohl mag auch Rainald von Dassel hier geweilt haben, der streitbare Bischof von Cöln, des Rotbarts Kanzler, der im Kampfe gegen Papst und Kurie seinem Herrn und seinem Vaterlande treu zur Seite stand, ein deutscher Priester und Recke, von dem berichtet wird, daß er in den Schlachten vor Mailand zwölf edlen Lombarden, Parteigängern des Papstes, mit seinem Streitkolben die Zähne einschlug.

Viele Burgen habe ich seitdem gesehen, aber bei keiner taucht so rein, so kraftvoll, so unberührt das Bild einer fernen Zeit aus der Tiefe hervor, in die es durch die Wirrnisse der Jahrhunderte versenkt wurde.

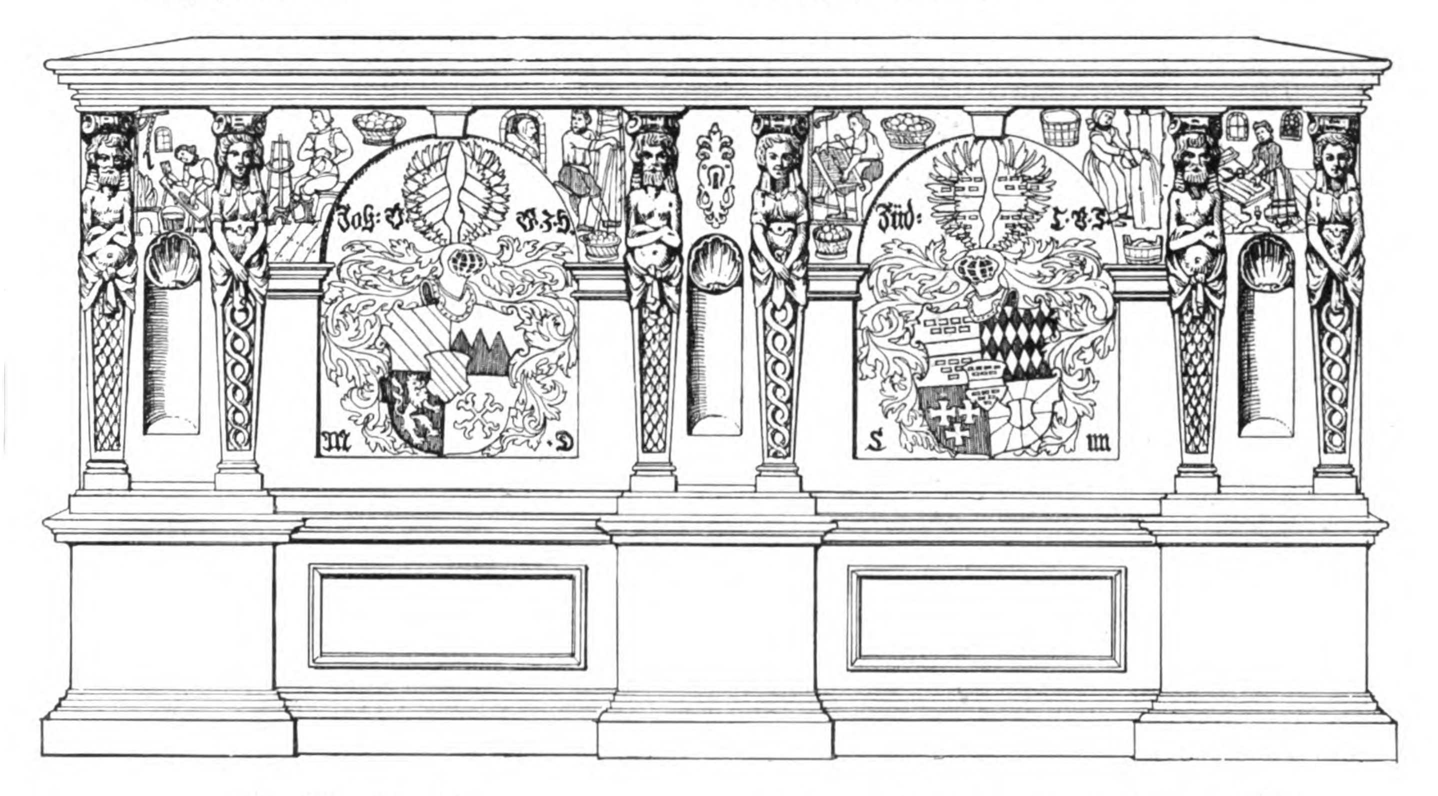


Romanischer Palas zu Münzenberg
aus „Kunstdenkmäler, Kreis Friedberg".

Treffend sagt Prof. Roeschen: „Dieser Burghof mit seinem prächtigen Palas aus romanischer und frühgotischer Zeit, mit seinen gewaltigen, trotzigen Bergfrieden, mit seinem einzigartigen Wehrgange, mit seiner spätgotischen Kapelle bietet ein Kulturbild einer längst entschwundenen Zeit, wie wir es anziehender und lehrreicher nicht wieder finden. Dies Bild straft die Ansicht vom „finsteren Mittelalter“ in überzeugender Weise Lügen. Keine andere Burg hat die Grundzüge des ritterlichen Hoflebens, die Neigung zu heiterem Lebensgenusse und die Vorliebe für edle Kunst, verbunden mit kriegerischer Kraft, in so ausgeprägter Weise uns überliefert wie Münzenberg.“*)

Und doch ist es nur ein Trümmerhaufen, der uns übrig geblieben ist.

von dem Mobiliar der Burg — wenn auch nicht aus der Erbauungszeit — nämlich die hier abgebildete Truhe zuteil werden ließ. Ein herrliches Stück, allerdings damals, als ich es unter dem Plunder eines Trödlers, der die Truhe in einem Bauernhause des Dorfes Muschenheim bei Münzenberg gekauft hatte, entdeckte, in erbarmungswürdigem Zustande. Der Untersatz, jetzt in einfacher Weise ergänzt, war verloren gegangen, von den 6 Karyatiden fehlten 4 und die ganze Truhe war mit einer dicken, Jahrhunderte alten Schmutzkruste überzogen, so daß man die eingelegte Arbeit, die glücklicherweise noch vollkommen intakt war, nicht mehr sehen, nur stellenweise, da wo die eingelegten Hölzer sich verzogen hatten, ahnen konnte.



„Ihre Dächer sind zerfallen,
Und der Wind streicht durch die Hallen.“

Aber nimmer müde wird die Phantasie, diese Räume wieder auszubauen und diese Gemächer zu füllen mit edlem Hausrat. Wie hat es hier ausgesehen, als noch alles wohnlich und behaglich war? So oft ich die Burg wiedersah, immer aufs neue packte mich diese Frage. Darum muß ich doppelt freudig das Geschick begrüßen, das mir ein Stück

*) Obiges ist entnommen aus dem „Führer durch Vogelsberg und Wetterau von Prof. Dr. A. Roeschen, Verlag von Emil Roth in Gießen“. Ein ganz vortreffliches Buch, welches mit seinen mehr wie 100 Illustrationen, seiner Fülle von historischer und kulturhistorischer Belehrung weit mehr bietet als der bescheidene Titel „Führer“ vermuten läßt. Die beiden Illustrationen von Münzenberg entstammen ebenfalls diesem Führer. Für die gütige Überlassung der Klischees sage ich dem Verlage verbindlichen Dank.

Aber welche Freude, als beim Reinigen die reichliche Benutzung von Seife, Salmiak und Bürste Zoll für Zoll die herrlich gezeichneten Wappen und die naiven Bilder hervortreten ließ.

Und dann die zweite große Freude als Herr Dr. Freiherr Schenk zu Schweinsberg, der wappenkundige Direktor des großh. Haus- und Staatsarchivs zu Darmstadt, mir gütigst mitteilte, daß es sich um die Truhe des Johann von Hattstein handelte und daß diese Linie der Hattstein in Münzenberg angesessen war. Die Hattsteiner waren Burgmannen der Herren von Münzenberg, ebenso wie die Herren von Carben, von Trohe, von Ulff, von Loew, von Hülshofen etc.

Die Herzschilde der Wappen zeigen rechts das Hattsteinische, links das Scharffensteinische Wappen.

Zum Überfluß geben auch die Anfangsbuchstaben: Joh. v. u. z. H. und Jüd. E. v. S. noch genauer die

Personen an, um welche es sich handelt, nämlich das Braut- oder Hochzeitspaar Johann von und zu Hattstein und Judith Cratz von Scharffenstein, welche im Jahre M.D.C.IV. = 1604, wie uns die Truhe berichtet, den Bund fürs Leben schlossen.

Nun hat im Jahre 1751 ein Nachkomme dieses Johann von Hattstein eine Genealogie rheinischer und hessischer Adelsgeschlechter geschrieben. Das Buch ist betitelt: Die Hoheit des teutschen Reichsadels verfasset und zusammengetragen durch Hr. Damian Hartard von und zu Hattstein auf Müntzenberg, Hoch-Fürstl. Fuldischen Geheimen Rath, Ober-Stallmeister, General-Major Obrist von der Leib-Guarde zu Pferd, und einem Regiment zu Fuß etc. etc.

Natürlich hat der Verfasser darin die Geschichte seiner Vorfahren besonders gründlich behandelt und diesem Umstande verdanken wir es, daß wir über die Eltern und Großeltern des Brautpaares, deren 8 Wappen in den beiden vierteiligen Wappen der Truhe enthalten sind, genauer orientiert sind. Die Wappen der Truhe lassen drei Generationen aus dem Dunkel der Vergangenheit auftauchen und bieten folgende Genealogie:

die Großeltern



Johann von und zu Hattstein Fürstl. Pfältzis. Ambtmann zu Krantzberg * 1533 † 1594



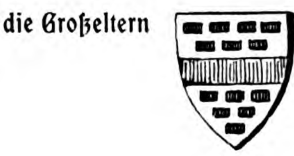
Anna von Löwenstein zu Randeck und Stein-Kallenfels



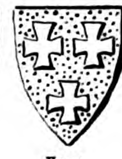
Wigand von Stockheim zu Helbringen



Gutha von Büches zu Staden



Philipp Cratz von Scharffenstein * 1531 † 1570



Anna von Schönenburg zu Hertelstein



Friderich de Ligneville



Nikola des Armois



die Eltern



Burkard Engelbert von und zu Hattstein Fürstl. Pfältzis. Ambtmann zu Krantzberg * 1594



Kunegunda von Stockheim zu Helbringen



Fridrich Cratz von Scharffenstein Chur-Trierischer Oberst und Commendant auff Ehrenbreitstein



Johanetta de Ligneville

das Brautpaar



Johann von und zu Hattstein Chur-Pfältz. geh. Rath und Ober Cämmerer auf Müntzenberg * 1584 † 1629



Judith Cratz von Scharffenstein

Wenn man von Reiffenberg im Taunus nach Schmitten durch prächtige Buchenwälder wandert, trifft man, fern von den Wohnungen der Menschen, in stiller Waldeinsamkeit am Bergeshang die Reste der väterlichen Burg des Johann von Hattstein. Schwere Mauern, melancholische Trümmer, aber noch trotzig im Untergang. Alles ist eingebettet in üppiges Grün. Dämmerige Stille umfängt uns und hoch über dem Ganzen schließen sich die Buchenwipfel und rauschen leise ein altes Lied von verklungenen Zeiten und von dem wilden Geschlechte der Hattsteiner. Die Ahnen Johanns führten ein schneidiges Schwert, mit jedermann lagen sie in Fehde und die verstaubten Akten des Frankfurter Archivs wissen viel zu erzählen von dem Ungemach, das diese Räuber-Ritter dem friedsamen Bürger brachten. Um die Wende des Mittelalters müssen sie aber ruhiger und gesitteter geworden sein, denn schon der Großvater Johanns war ein würdiger Beamter des Kurfürsten von der Pfalz.

In lieblichem Gegensatze zu dieser verträumten, in sich versunkenen Waldeinsamkeit inmitten der Taunusberge finden wir die Heimat der Judith. Hoch über Kiedrich und seiner wundervollen zur Andacht zwingenden Kirche ragt der Turm und die stattlichen Mauerreste des Schlosses Scharffenstein.

Soweit das Auge reicht, Licht und Leben. Frei wie von einem Adlerhorst übersehen wir die hügeligen Rebgefilde des gesegneten Rheingaus. Zur Linken erhebt sich der Rauenthaler Berg, zur Rechten die wonnespendenden Fluren von Marcobrunnen, hinter

jenem Hügel verbirgt sich das altberühmte, weinreiche und ehrwürdige Kloster Eberbach und dort blitzt und leuchtet im Sonnenschein das Silberband des Rheines. Weithin umfaßt der Blick die Lande und es klingt und grüßt und lockt aus der Ferne.

Hier hausten die Scharffensteiner. Wie schade, daß wir uns kein lebendiges Bild von ihnen machen können. Herrn Damian von Hattsteins Chronik gibt uns nur eine trockene Aufzählung von Namen, die wenig sagen, aber doch uns berichten, daß Judiths Mutter, Johanetta de Ligneville aus edlem lothringischem Geschlechte entstammte.*)

Die Urgroßeltern Johanettas waren:

Ludwig de Ligneville — Maria de Beamont
Niclaus d'Oyselet — Anna de Cluny
Carl des Armois — Johanna de Ville
Philipp de Sauvigny — Louysa d'Haracourt.

Somit mischte sich französisches Blut und deutsches in den Adern Judiths, und wie auch heute noch vielfach die schelmische und anmutige Rheinländerin den Einschlag fränkischer Art erkennen läßt, so dürfen wir uns, wenn auch nur in zarten verschwindenden Farben, ein Bild von dem Töchterlein des Scharffensteiners machen. Herr Johann von Hattstein führte sie heim und ihrem Ehebunde entsprossen 13 Kinder:

1. Johañ Philipp Ludwig † jung
2. Johann Adam † als Cornet
3. Georg Adolph † als Capitain-Lieutenant
4. Philipp Eustachius Sachsis. Waimris. Oberst**) † vor Breysach 1643 H. Juliana Horneckin von Hornberg***)
5. Friderich Burckard † als Fenderich
6. Johañ † als kays. Rittmeister
7. Wolff Quirni † jung
8. Hugo Hartard † als Lieutenant
9. Johann Carl † als Haubtmann
10. Kunegunda H. Philipp Werner v. Winter zu Kirghen
11. Anna Eva H. Johann von Rhen
12. Esther Dorothea H. Friderich Adam v. Edelkirchen
13. Anna Agatha H. Georg Conrad v. Buseck.

Wir sehen hier schon die Folgen des 30-jährigen Krieges. Von den 9 Söhnen der Judith†) starben 2 jung, die übrigen 7 wurden sämtlich die Opfer eines unheimlichen Krieges, der ganze Länder verwüstet, Städte und Dörfer zerstört und auch Schloß Münzenberg in Trümmer gelegt hat. 1628 wurde das Schloß von Tillyschen Truppen beschossen und aus dem Jahre 1638 wird berichtet, daß Münzenberg auf die Kunde von dem Anmarsch der Kroaten von Lich her vollständig verlassen wurde.

Wahrscheinlich ist in diesen Wirren die Truhe, die man von dem Untersatze abheben konnte, mit der wertvollsten Habe bepackt, vom Schlosse entfernt worden.

Im stillen Bauernhause zu Muschenheim hat sie dann als Haferkiste durch die Jahrhunderte hindurch ein unbeachtetes Dasein geführt, bis sie aus der Verborgenheit hervorgezogen, von einer verständigen Hand*) vorsichtig und mit Takt restauriert, jetzt als Leihgabe im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M. befindlich, uns einen Anhaltspunkt gibt, mit welcher Pracht das Schloß Münzenberg noch im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts ausgestattet war und uns berichtet von dem großen Können, das der alte Meister, den wir wohl in einem oberhessischen Städtchen suchen müssen, aufzuweisen hatte.

Um es gleich vorweg zu nehmen: einen Schreinermeister, der heute so etwas machen könnte, den gibt es nicht mehr.

Die 6 Säulen der Truhe sind geschnitzt, dagegen die beiden Wappen und die Figürchen, welche uns die Herstellung der Leinwand zeigen — eine reizende Idee, damit auf den Zweck der Leinwandtruhe hinzuweisen — sind eingelegte Arbeit (Intarsia).

Die Intarsiaarbeiten zerfallen in zwei Arten, entweder sind sie mit der Säge gesägt oder mit dem Messer geschnitten. Bei der ersten Art werden mehrere dünne, verschiedenartige Furniere aufeinandergelegt, schabloniert und mit der Laubsäge geschnitten, alsdann diese gesägten Furnierteile in verschiedenen Kombinationen dem Möbel aufgeleimt.

Anders die geschnittene Intarsia, für welche unsere Truhe ein geradezu mustergültiges Beispiel bietet. Hier wird das Bild als Silhouette aus dem furnierten oder nicht furnierten Grunde mit dem Messer herausgeschnitten, sodann in den ausgehobenen Grund die verschieden gefärbten Hölzer eingesetzt, festgeleimt und auf der Oberfläche geglättet. Die letztere Art — die zu der ersten sich verhält wie eine Handzeichnung zu einem Klischeedruck — kann nur von einem Schreiner gefertigt werden, der künstlerisch veranlagt ist, der nicht nur zeichnen und malen kann, sondern auch die schwierige Arbeit der Auswahl der Furnierhölzer versteht, damit dieselben den Farben des kolorierten Entwurfes gut entsprechen.

Es haben die alten Schreinerkünstler — wenigstens in der Blütezeit — niemals die Hölzer gefärbt. Sicherlich deshalb, weil gefärbte Hölzer nicht mehr das Flimmerige, Leuchtende des ungefärbten Holzes haben. Nur die dunklen Stellen und Schattierungen wurden durch Eintauchen in heißen Sand, welcher das Holz bräunte oder schwärzte, hergestellt.

Auf diese Weise sind die Wappen und der bildliche Schmuck der Truhe entstanden. Elegant und

---

*) Mailhol gibt in seinem Werke «Noblesse francaise» über die Familie «de Ligniville» folgende Notiz: «Illustre et jadis puissante maison de Lorraine et la seconde des quatre de la haute chevalerie de cette province dont elle est originaire.»

**) Pfarrer Hansjakob sagt in seiner Erzählung „Der Leutnant von Hasle" Seite 271: Musketiere vom Hattsteinischen Regiment fochten unter dem französischen General Guebriant gegen die Kaiserlichen unter Johann von Werth.

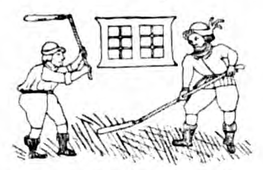
***) Ein Kirchenstuhl in der Kirche zu Münzenberg trägt die Aufschrift:
zu Hattstein Obristin: geborne Horneckerin von Hornberg: Anno 1659.

†) Judith entstammte einem kriegstüchtigen Geschlechter Ihr Bruder Hannibalt, kays. Oberst-Lieutenant, blieb † vor Ofen 1602.

*) Herr Schreinermeister Buttler, ein Oberhesse.

vornehm sind die Wappen gezeichnet, lustig und naiv die Figürchen. Wie oft mag sich die heranwachsende Hattsteinische Kinderschar daran erfreut, die Mutter ihnen die Wappen erklärt, und dabei von Großeltern und Urgroßeltern erzählt haben. Kann man sich einen sinnigeren Schmuck für eine Truhe, welche die Leinwandschätze der Hausfrau bergen soll, denken?

Auf den Seitenteilen ist dargestellt



wie der Flachs gedroschen,



wie er gebrochen, gehechelt,



durch den Kamm gezogen,



gesponnen



und von einem alten Manne von den Spinnspulen abgewickelt wird.

Vortrefflich sind die Figuren charakterisiert, die alten Weiber, welche den Flachs brechen und hecheln, und die junge Dame in besserer Kleidung mit Halskrause, welche an einem tischartigen Spinnrade spinnt. An dem Vorderteil der Truhe setzen sich die Bilder von links nach rechts fort. Im vierten Bilde wird gewebt, im fünften gebleicht und zum Schlusse kommt die Schneiderin mit der Schere, um die fertige Leinwand (notabene auf einem noch gotisch geformten Tische) zu verarbeiten.

Die hier vorliegende kunstgewerbliche Leistung ist eine bedeutende und sicherlich derjenigen des besten Goldschmiedes ebenbürtig. Trotzdem bewerten wir ein gutes Möbel auch nicht annähernd so hoch wie eine mäßige Goldschmiedearbeit.

Man spricht von der Hebung des Kunsthandwerks. Hier haben wir wirklich einen Handwerker, der auch Künstler war. Sind wir soweit um ihn würdigen zu können? Ich glaube nicht. Es sind fast 4 Jahre her, da habe ich der Direktion des Landesmuseums in Darmstadt diese Truhe unentgeltlich als Leihgabe zur Aufstellung im neuen Museum angeboten. Der Direktor besichtigte dieselbe und sagte mir, er müsse mit der Aufstellung warten, bis das neue Museum ganz eingerichtet sei, dann wolle er Nachricht geben. Es hätte mich gefreut, wenn dieses erstklassige hessische Stück, an Stelle der mäßigen italienischen Möbel, die unterdessen von dem Landesmuseum angekauft wurden, einen würdigen Platz gefunden hätte, aber ich warte bis heute noch auf Antwort. Es scheint, daß wir das Schielen nach dem Auslande noch nicht ganz überwunden haben und daß leider auch heute noch die Worte Gültigkeit haben, die Alfred Lichtwark 1901 geschrieben hat: „In Deutschland ist das Antlitz der künstlerischen Bildung immer noch nach Athen und Rom oder nach London und Paris gerichtet. Dort sind wir zu Hause, dort holen wir die Maße, mit denen wir das unsere mißmessen, und die Meinungen, aus denen wir das unsere mißverstehen. Die Beschäftigung mit deutschen Dingen ist um so weniger beliebt, je näher sie liegen und je wichtiger sie deshalb eigentlich sind.“

Friedrich der Große hat dem Herausgeber des Nibelungenliedes geschrieben: „Derlei Zeug ist kein Schuß Pulver wert.“ Die Reste einer solchen Geistesverfassung haben wir immer noch nicht völlig überwunden. Nur ganz langsam fängt der Glaube und die Zuversicht und die Freude an dem was unser ist an zu erstarken.

Wir Deutsche sind — national genommen — eine verprügelte Nation.

Der dreissigjährige Krieg hatte uns beinahe gänzlich des nationalen Empfindens beraubt. Unsere Großväter und Urgroßväter wurden von den Sergeanten Napoleons mit dem Ladestock traktiert, wenn sie nicht respektvoll die Mütze zogen.

Eine solche Behandlung — wenn auch von vielen als Schmach empfunden — bleibt einer Nation lange in den Gliedern stecken. — Der Respekt vor dem Auslande — es ist der Respekt des Geprügelten — ist noch groß bei uns und es ist merkwürdig, wie die berufenen Hüter der alten Kunst, unsere Museumsdirektoren, sich zurückhaltend benehmen, wenn es sich um ein deutsches Kunstwerk handelt, also um etwas „was nicht weit her ist.“

Ich bin weit entfernt, chauvinistisch zu denken, aber eins will ich immer und immer wieder verlangen: die Anerkennung der Ebenbürtigkeit. Darum erfüllt es mich mit ganz besonderer Freude und Genugtuung, daß es mir vergönnt war, diese Truhe, die sich dem Besten was das Ausland geschaffen hat, stolz zur Seite stellen kann, aus der Verborgenheit zu ziehen und an dieser Stelle zu würdigen.*)

Dr. med. Otto Grossmann-Frankfurt a. M.

*) Während der Drucklegung nehme ich die Frankf. Ztg. vom 23. 4. 07 zur Hand und lese dort: „Sehr hohe Preise zahlte man in der Auktion bei Christie-London für französische Möbel und Porzellane. Die Sensation des Tages bildete eine prächtige alte Kommode mit eingelegter Arbeit im Stile Louis XV., die nach erbittertem Kampfe unter den zahlreichen anwesenden Kunsthändlern Mr. Davis für 79 980 Mk. zugeschlagen wurde.“ — Das ist der Respekt, den andere Völker vor ihrem Kulturgut haben.

Der Wirberg.

Wer von Gießen an der Wieseck aufwärts dem breiten Busecker Tal folgt, kommt eine Stunde vor Grünberg an zwei kirchenbekrönten Hügeln vorüber. Zuerst begrüßt ihn, dicht bei dem Dorfe Saasen, der Veitsberg, zu bescheidener Höhe aufragend, mit einer kapellenähnlichen Kirche, einem Schulhaus und wenigen Gehöften. Gewiß hat sich sehr frühzeitig der Gottesdienst diese leicht erreichbare Stätte erobert; aber von alten Zeiten meldet nur noch ein steinerner Kopf, der außen an der Nordseite des Kirchleins eingemauert ist und bezeugt, daß hier spätestens im 13. Jahrhundert ein Gotteshaus stand, zu dem die Bewohner der umliegenden Dörfer hinaufstiegen.

Auf der waldigen Höhe schräg gegenüber, die von der Landstraße nach Norden weiter abrückt, war es ähnlich. Die stattliche Kirche, die jetzt aus dichtem Grün idyllisch ins Tal herabschaut, hat ebenfalls eine mittelalterliche Vorgängerin gehabt. Diese breit hingelagerte, etwa dem Schiffenberg vergleichbare Höhe ist der Wirberg.

Ist man über Saasen und Bollnbach hinaufgelangt, so sieht man sich auf wohlbebautem Land; aber still und menschenleer ist es am Werktag. Denn niemand wohnt hier oben als der Pfarrer und ein Bauer, der als Nachbar des Pfarrhofs zugleich den Kirchendienst versieht. Spuren anderer Zeiten und anderer Bewohner fehlen nicht. Reste eines sehr breiten Grabens kann man auf eine lange Strecke verfolgen, auch von einer Ringmauer sind Stücke erhalten. Durchschreitet man die Blumenbeete des Pfarrgartens, so trifft man auf einen Basalttaufstein spätgotischer Form, der jetzt, nach guter, in Hessen schon fest eingebürgerter Sitte, Blumen in sich faßt. Und durch die Kellertür dicht neben dem Pfarrhaus betritt man einen schräg abwärtsführenden tonnengewölbten Raum und gelangt zu einer Rundbogentür von 1,70 m Höhe und 1,30 m Breite, die eine 0,90 m dicke Mauer durchbricht. Durch diese augenscheinlich romanische Tür erreicht man einen großen tonnengewölbten Keller von 5,40 m Breite und 2,20 m Höhe, in dessen linker vorderen Ecke eine gefasste Quelle, mit dem Wasserspiegel wenig unter dem Boden, den Besucher überrascht; mittels eines Rohres, das durch die Wölbung hindurchführt, versorgt sie heute das Pfarrhaus. Die der Treppe gegenüberliegende Wand zeigt eine jetzt vermauerte, anscheinend stichbogige Öffnung: sie war es wohl, die den Anlaß zu der Legende gab, es habe ein unterirdischer Gang nach Grünberg geführt.

Das sind die spärlichen Reste des Klosters der Augustinerinnen, das Aurelia, die Tochter eines Ritters Manegold, auf Betreiben Ottos von Kappenberg — des Bruders jenes Gottfried, der Kloster Ilbenstadt in der Wetterau gründete — in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. stiftete und mit adeligen Frauen besetzte, denen aber Schwestern aus dem Volke zur Besorgung der niederen Dienste zur Seite standen. 1294 wohnten hier 36 Nonnen und „Süstern", anfangs waren es sicher mehr gewesen. Im 15. Jahrh. geriet das Kloster in Verfall, 1527, als die Reformation in Hessen eingeführt wurde, verließen es die letzten Nonnen. 1540 übergab Philipp der Großmütige das Kloster samt seinen Einkünften an seine neue Universität Marburg, und als Gießen von dieser sich loslöste, fielen der neuen Hochschule im Jahre 1609 auch die Wirberger Einkünfte zu. Ein Vogt, der anfangs dort, später in Grünberg wohnte, verwaltete das Universitätsgut.

Aber wo Rechte, da auch Pflichten. Die Kirche mußte der umliegenden Ortschaften wegen erhalten bleiben, und die Universität hatte mit den Gemeinden für sie zu sorgen. Wie es zunächst damit stand, wissen wir nicht. Die Kirche oder Kapelle des Klosters muß wohl, so sehr dieses im dreissigjährigen Kriege gelitten hatte, bis ins 18. Jahrh. hinein noch dem neuen Kultus gedient haben. Es könnte sogar scheinen, daß ihre Glocke auf die jetzige Kirche vererbt wurde, denn die alte, im Jahre 1904 zersprungene Glocke, die, sobald sie ersetzt ist, im Museum des Oberhessischen Geschichtsvereins ein otium cum dignitate führen soll, ist aus dem 14. Jahrh. Aber seltsam, während die Kirche der Jungfrau Maria geweiht war und die Andacht der Nonnen sich gewiß vorwiegend an heilige Frauen und an ihren Patron Augustinus wandte, ruft diese Glocke den hl. Franz an:

Dum resono Francisce Deo fer vota meorum.

Wenn ich erklinge,
Franziskus, bringe
Gott die Gebete der Meinen.

So kann doch wohl nur eine Franziskanerglocke sprechen, und ich möchte vermuten, daß diese aus dem Grünberger Franziskanerkloster stammt und auf den Wirberg erst in neuerer Zeit, vielleicht bei Gelegenheit des Kirchenneubaus gekommen ist. Dieser Bau, eine einheitlich angelegte schlichte Saalkirche, die Emporen mit gefälligen Stützen und Bügen, auch eine etwas reicher mit eingelegtem edleren Holz verzierte Kanzel aufweist, ist durch die Inschrift der Wetterfahne D H. 1754 datiert. Nachträglich bekam sie eine zweite Glocke von der Universität geschenkt, deren redselige Inschrift uns einen bequemen Einblick in die Verwaltung der Universität und ihrer Güter gewährt:

GEGOSSEN AVF KOSTEN DER VNIVERSITAET
ZU GIESSEN
VON FRIEDRICH WILHELM OTTO AO. 1788

ALS DIE PROFESSORES IUR. D. IAVP RECTOR
D. KOCH CANZLAR VND D. MVSAEVS SYNDICVS
SODAN L. OSWALD VNIV. OECONOMVS
FERNER HOFFMANN OECONOMVS ZV GRVNBERG
BERNBECK PFARRER
VND GREB SCHVLDIENER ZV WIRBERG WAREN

ES LOBEN
SO OFT ICH ERSCHALLE
ALLE VOELKER DEN HERRN
DEN DREYEINIGEN GOTT
WELCHEM SEY EHRE VND PREIS
IN EWIGKEIT

Auch das gehört nun der Vergangenheit an. Das Bau- und Reparaturrecht auf dem Wirberg hat der Gr. Domanialfiskus, in Grünberg und Gießen gibts keinen oeconomus mehr, und Gießener Studenten und Professoren wandern und fahren da unten an dem grünen Berg vorbei, ohne daran zu denken, daß ihre ehrwürdige alma mater einst dort begütert und schließlich wenigstens noch Kirchenpatronin war.

Bruno Sauer.

Das Marburger Arbeitshaus in der Mainzer Gasse.

(Zum Bilde Otto Ubbelohdes.)

Dieser Aufsatz wünscht in erster Linie als ein neuer Beitrag zur Geschichte von der Zerstörung Marburgs aufgefaßt zu werden. Indem er einen Überblick über die Geschichte eines herrschaftlichen, schön gelegenen Hauses darstellt, möchte er dessen, man darf sagen: systematische Verwahrlosung durch die Stadt, in ein scharfes Licht setzen, zugleich aber auch durch seine Hinweise retten, was vielleicht noch zu retten ist.

Als erste Nachricht über das Marburger Arbeitshaus konstatiert eine Urkunde des städtischen Archivs vom 30. April 1613 seinen Verkauf durch die Vorsteher des Hospitals zu Weidenhausen an Hartmann Reinigk, J. U. D. (= Juris Utriusque Doctor). Die damaligen Vorsteher des Weidenhäuser Hospitals hießen Dietrich Pfaff und Jakob Braun, als Nachbarn des verkauften Grundstücks werden Dörß (Dorstenius) und Mann genannt. Bis 1619 blieb Dr. Reinigk Eigentümer; dann kaufte Johann Konrad Cellarius sein, sowie ein daranstoßendes Besitztum des Nachbarn Joachim Mann. Cellarius, Fürstl. Hess. Revisionsgerichts und Kanzlei zu Kassel Sekretarius, verkaufte das so vergrößerte Grundstück an Helfrich Ullrich Hunnius J. U. D. und der Universität Marburg Vizekanzellarius und Professor primarius und dessen Frau Anna Maria nach den Rechnungen im Jahre 1628, während die diesbezügliche Vertragsurkunde erst am 1. Mai 1630 ausgestellt ist. Der Kaufpreis betrug 612 Rtl. Dieser Helfrich Ullrich Hunnius, von welchem später noch die Rede sein wird, verließ am 14. Mai 1630 wegen seines Übertrittes zur katholischen Kirche zur allgemeinen Verwunderung Marburg und sein Besitz kam an Dr. Antonius Nesenius, ordentlichen Professor der Rechte, der Universität Rat und Vizekanzler, welch letzterer merkwürdigerweise mit Cellarius und Hunnius schon in Rechnungen von 1628 genannt wird. Er starb am 25. Juni 1640, seine Witwe wurde die neue Besitzerin und seine Erben behielten das Grundstück bis 1674. Von den letzteren schlossen Johann Ludwig Seip, Hess.-Darm. Voigt der Reichsstadt Wetzlar und dessen Frau Christina Elisabeth, geborene Blanckenheim einen Tauschvertrag mit dem Dr. und Prof. med. Johann Daniel Dorstenius und dessen Frau Anna Maria geb. Sauer ab. Die Familie Dorstenius (Dörß) war, wie wir aus dem Kaufvertrag von 1613 wissen, unserm Hause benachbart. Die diesbezügliche Urkunde datiert vom 18. August 1675. Nach ihr übergab Dorstenius „seine Behausung am Schloßberg samt daran gelegenem Garten, einem Platz vor dem Haus bis auf die Straße, ingleichen ein Häuslein am Grün, an Leutnant Kraffts Haus und Scheuer stoßend, benebst dem Hof und Garten davon mit allen pertinenten Rechten etc.“ an Seip. Dagegen übergibt dieser an Dorstenius „seine auf der Mainzer, so ist die Judengasse genannt, gelegene Behausung, Stall, Brauhaus gesamt dem Garten dahinter, oben bis an die Stadtmauer und unten an Johann Heinrich Cramers Wirte stoßend, frei eigen und niemand zinsbar, außer einem Höflein; wie ingleichen noch ein Höflein, so Herr Dr. Dexbach in Besitz genommen, worauf den Herren Nesenii Erben das petitorium reservieret“. Das Seip'sche Grundstück übertraf dasjenige des Dorstenius an Wert und so gab letzterer noch 150 Rtl., übernahm die Kosten eines gegen Seip entschiedenen Prozesses und zedierte ihm eine Forderung von 25 Rtl. Letzterer dagegen überließ an Dorstenius noch einen eisernen Ofen, zwei Betten, und 11 Lehnstühle. Dorstenius, dessen Witwe und Erben blieben bis 1748 Eigentümer des Hauses, welches dann der Geheime Rat und Kanzler der Universität Johann Georg Estor erwarb. Nach einer Notiz aus den „Nachrichten von dem Zustand des Ev.-luther. Waisenhauses zu Marburg im Anfang des Jahres 1794“ sagte Estor es dem letzteren zu, indessen wurde es „durch die Dazwischenkunft eines bekannten schädlichen Menschen wieder entzogen“. Das Haus blieb bei Estors Erben, nachdem dieser am 25. Oktober 1773 gestorben war. Seit 1776 finden wir es im Besitze der Frau Breidenstein. Nach derselben eben erwähnten Notiz nun, wurde das Haus der Frau Breidenstein vom Evang.-luth. Waisenhaus 1794 erworben. Man hoffte, es für die Summe von 1800—2000 fl. erstehen zu können, indessen (wahrscheinlich hatte auch hier der „bekannte schädliche Mensch“ sein Dazwischenspiel) der Preis ward auf 2731 fl. bei der Versteigerung in die Höhe getrieben. Dann ist das Haus „Arbeitshaus“ geworden und im Anfang des letzten Jahrhunderts durch mehrere Anbauten erweitert.

Soweit läßt sich die Reihe der Besitzer verfolgen. Interessant zu bemerken sind in erster Linie zwei Tatsachen: erstens, daß das Haus zur Zeit der ersten

Nachricht (1613) sich im Besitze der Stadt und zwar speziell der Armenverwaltung befand, und daß es am Ende in die Hände der städtischen Armenverwaltung zurückgekommen ist; zweitens, daß es während der Zwischenzeit durchweg als herrschaftliche Wohnung, insbesondere als Wohnung angesehener Gelehrter gedient hat.

Die Bezeichnung Arbeitshaus stammt aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts. Im Jahre 1814 befanden sich 20 Erwachsene und 38 Kinder in dieser Anstalt, welche dem Geschlecht nach in verschiedene Abteilungen voneinander abgesondert waren und gewöhnlich jeder sein besonderes Bett hatte. Jeder Arbeiter wurde nach seinen Kenntnissen angestellt, was er nicht wußte, mußte er lernen. Die vorzüglichsten waren die Wollenarbeiter, von Bereitung der rohen Wolle bis zum Verkauf als Tuch, Bieber etc. Aber auch andere Arbeiter befanden sich darin: Leinenweber, Schuhmacher, Faßbinder, Schneider etc. Jeder ward auf eine nützliche Art beschäftigt: er mußte dadurch wöchentlich — je nachdem es ihm nach Maßgabe seiner Kräfte bestimmt war — von 49 kr. bis 1 fl. 10 kr. verdienen. Was er wöchentlich mehr verdiente, wurde ihm Sonnabends bar ausgezahlt — was er weniger arbeitete, wurde ihm Rest geschrieben. Die Arbeiter, Männer, Weiber und Kinder waren teils und größtenteils freiwillige, teils Zwangsarbeiter. Erstere durften nach der Arbeit und Sonntags ausgehen, letztere nicht, außer nach hinreichenden Proben ihrer Besserung. So erzählt uns ein Büchlein über die Armen-Anstalten zu Marburg aus dem Jahre 1814, gedruckt bei den Bayrhofferschen Schriften. Heute dient das Haus zur Unterbringung bedürftiger Familien.

Die Lage des Arbeitshauses ist die denkbar schönste. Es liegt an der Mainzergasse, die merkwürdigerweise früher gemeinhin die Judengasse genannt wurde, welch letztere unterhalb des Arbeitshauses in die Mainzergasse mündet. Schon die „Nachricht von dem Zustand des Ev. luth. Waisenhauses im Anfang des Jahres 1794" lobt seine hohe freie gesunde Lage, seinen geräumigen Hofplatz und guten Garten. Nach der Stadt zu zeigt das große Fachwerkgebäude eine einfach-imposante Front; das graue Schieferdach ragt über dem Ziegeldach eines langgestreckten, ein wenig gebogenen Anbaues hervor und schließt so charaktervoll und malerisch auf der Höhe vor dem Schloßberg einen Teil der Marburger Häuserterrassen ab. Auf der anderen Seite aber dehnen sich üppige, herrliche Gärten voll Obstbäumen, Flieder und stolzen Kastanien, aus und ziehen sich zu den wuchtigen Mauern des Schlosses hinan, während der nördliche Giebel des Landgerichts über sie hinwegsieht. Das ist einer der schönsten Plätze Marburgs. Die bunte Poesie dieser Gärten erhält eine ruhige, großzügige Gestaltung durch die sie umgebenden Gebäude und deren historischen Eindruck. Sie gibt den schönen, eigenartigen Rahmen für die mannigfachen Bilder über die Stadt fort nach den Lahnbergen hinüber.

Wer das Innere des Arbeitshauses betritt, merkt bald, daß es für eine herrschaftliche Wohnung gebaut ist. Von einer lichten, geräumigen Diele führt eine Treppe mit prächtigem eichenem Geländer in die oberen Stockwerke. Neben anderen enthält das Haus drei recht große saalartige Zimmer, nicht allzu niedrig, durch eine reichliche Anzahl guter Fenster erhellt. Das Wertvollste aber sind treffliche Stuckdecken auf der Diele und in zwei dieser Zimmer. Die Decke des einen enthält Rosetten und Blumenstücke, während die Reliefs der beiden anderen auch die verschiedenartigsten Tiere zeigen. Da sind Hunde, Hirsche, Kamele und Elefanten, Widder, Greifen, die drei Hasen mit den drei Ohren, ein doppelköpfiger Adler u. a. Diese Figuren befinden sich in Kreisen, während die fein stilisierten Blumen und Ranken in rechteckigen Feldern angebracht sind. Es sind durchweg sehr feine, künstlerische Arbeiten, zum Teil leider durch zu häufiges Überweißen etwas reichlich undeutlich geworden. Bemerkenswert ist die mannigfache Verschiedenheit der Muster und der kleinen lustig verteilten Rosetten. An der Dielendecke befinden sich auch zwei Wappen, welche uns Aufschluß über die Zeit ihrer Herstellung geben. Es sind das Wappen des Helfrich Ullrich Hunnius, und — wie mit Sicherheit anzunehmen — dasjenige seiner Frau Anna Maria (deren Familiennamen festzustellen war nicht möglich; das Wappen enthält ein Jagdhorn und über demselben stehen die Buchstaben A M H). Demnach sind die Plafonds in der Zeit von 1627 bis 1630 hergestellt. Es scheint, als ob dieser Hunnius überhaupt den Ausbau des ganzen Hauses vorgenommen hat, vor allem die herrschaftliche Ausgestaltung des Entrees. An der Eingangstür ist ein schönes, kunstvolles Schloß und ein sehr wertvoller Klopfer: ein bronzener Löwenkopf mit einer Schlange als Ring im Maul. Auch an den anderen Türen müssen wertvolle Schlösser und Beschläge gewesen sein; sie sind aber abgeschraubt, vielleicht aus der an sich guten Absicht, aber kümmerlichen Erwägung, sie seien in einer Sammlung etwa besser bewahrt, als an ihrem alten Bestimmungsorte selbst. —

Und dieses Haus befindet sich in einem Zustande der Verwahrlosung, welcher jeder Beschreibung spottet. Die Wände zerfallen, gewisse Teile sind nur noch mit Lebensgefahr zu betreten. Die Stadt will nichts ausbessern, sie gewährt nur noch, die Plafonds neu zu übertünchen! Dieses schön gelegene, zum Teil kostbar ausgestattete Gebäude, welches Gelehrte, schöngeistige Männer für nicht wenig Geld kauften, für welches die Verwaltung des luth. Waisenhauses eine nicht unbeträchtliche Summe zahlte, ist in Marburg höchstens noch des Umstandes wegen bekannt, weil sich in ihm jetzt — die einzige Polizeizelle befindet! Wenn man auch ganz von dem Kunstwerte absehen wollte, wenn man annehmen mag, die Plafonds ließen sich vorsichtig abnehmen, es scheint denn doch pietätlos, mit einem alten Hause so zu verfahren, welches seine Würdigkeit nicht nur seiner einzig eigenartigen Lage und seiner Gestalt, sondern auch insbesondere

dem Geist seiner einstigen Bewohner verdankt. Denken wir an den eigentlichen Ausgestalter Hunnius, welcher, wenn auch ein wenig als juristischer Kleinkrämer, doch von seinen Zeitgenossen als ein Mann von hoher geistiger Bildung anerkannt ward; der in diesem Hause seinen schwersten inneren Kampf auskämpfte, indem er seine Konfession wechselte, und dadurch, von Marburg vertrieben, schließlich im Elend gestorben sein soll; der durch die Ausgestaltung dieses Hauses seinen feinen Kunstsinn bewiesen hat. Denken wir an die Gelehrten Dorstenius, Nesenius und vor allem an den hochgeschätzten Johann Georg Estor, die alle diesem Hause ihre liebevolle Pflege haben zuteil werden lassen, von denen allen diese Räume uns erzählen könnten! Die Stadt Marburg aber will dieses Haus niederreissen. In die Kulturepoche des Stacheldrahts und der Kugelakazie passen diese Häuser nicht mehr! Nun ist eine neue Straße geplant, welche, breit, in der Verlängerung der Mainzergasse auf den Renthof münden soll. Auf die Streitfrage, ob diese neue Straße ein Verkehrsbedürfnis ist oder nicht, einzugehen, ist hier nicht der Ort. Jedenfalls aber sei konstatiert, daß mit dieser Straße nicht nur das Bild vom Rathaus über den Markt zur Ritterstraße hin verschandet wird, sondern, daß auch die schönen Gärten am Arbeitshause verschwinden. Freilich, das wäre bedauernswert! Warum aber, in aller Welt, muß dann auch das Arbeitshaus fallen — und wegen der neuen Straße soll es niedergerissen werden — das Arbeitshaus, welches direkt mit der Front an der Straße liegen würde? Nur ein zwar malerischer, aber baufälliger und unwesentlicher Schuppen müßte der letzteren Platz machen. Oder muß es fallen, weil es für seine jetzigen Zwecke nicht mehr ausreichen würde? Kann denn das Haus nicht in anderem Sinne gebraucht werden? Etwa für eine Sammlung? — Oder ein anderer Vorschlag: Bekanntlich wird dieses Jahr ein Kolleg über Voltaire und seine Zeit in einem „Bierlokal" gelesen, wegen Raummangels! Könnte man sich nicht ebenso gut in jenen alten geräumigen, hellen Zimmern über die Aufklärung unterhalten, in welchen der alte Estor sein „Vergnügen, welches andere ermüdete Gelehrte in der Gesellschaft des schönen Geschlechts, bei einer Pfeife Toback, beim Karten- oder Billardspiel suchten, an dem Horaz fand"? Die Lage ist günstig, sollen doch in der ganzen Gegend Universitätsinstitute entstehen. Das Haus erduldet gern einen geräumigen, einfachen Anbau, ohne ruiniert zu werden. Aber man läßt ein schönes Haus verkommen, damit man es niederreißen kann! Weil man nicht sieht, und nicht sehen will, daß es Charakter hat! Es ist brutal, das Schöne nutzlos zu vernichten und den Leuten damit ein Bild zum Lernen und zum Erfreuen zu nehmen. Wenn die Erhaltung der Stadt zu teuer ist, so ist es schlimm genug, daß sie sich nicht selbst bemüht, Private zu interessieren. Wenn aber das Arbeitshaus fallen muß, weil seine Baufälligkeit zu groß ist, so steht es als eine bittere Anklage nicht nur gegen die Verwaltung da, sondern vor allen auch gegen diejenigen, welche für die Erhaltung nicht nur des Wertvollen, sondern auch des Guten Interesse und Sorge zu tragen haben!

Emanuel Benda.

Der sogenannte Dürer in Darmstadt.

Das hier abgebildete Bildnis eines blonden Jünglings im Besitze S. Kgl. Hoheit des Großherzogs von Hessen ist erst vor wenigen Jahren dem Dunkel langer Vergessenheit entrissen worden.

Als es 1901 in der Renaissance-Ausstellung der Münchener Sezession zum erstenmal öffentlich zu sehen war, wurde es ein „beunruhigendes Rätsel" genannt. Seitdem war das Bild 1904 in Düsseldorf und 1906 in Köln ausgestellt. Es wurde viel untersucht und besprochen, sogar in einer eigenen Schrift, aber ein Rätsel ist es noch immer, über das die Meinungen sehr kompetenter Kenner merkwürdig unsicher, schwankend und widerspruchsvoll sind.

Wer eigentlich zuerst den Namen Dürer davor ausgesprochen hat, ist nicht bekannt geworden. Lehmann[1]), der das Bild in die wissenschaftliche Literatur einführte, schloß sich der in Darmstadt geltenden Meinung an, ohne die Frage irgendwie näher zu untersuchen. Die meisten Forscher, die das taten, sprachen sich gegen Dürers Urheberschaft aus, obwohl sich mehrere stark an dessen frühe Porträts erinnert fühlten. Entschieden gegen die Dürer-Taufe sind Wölfflin[1]) und Weisbach[2]), schwankend und zweifelnd Friedländer[3]), Voll[4]), Scheibler[5]) und v. Seidlitz[6]), entschieden dafür nur Firmenich-Richartz[7]), Peltzer[8]) und Rauch[9]).

Die Schrift von Peltzer hat, obwohl sie auf die wichtigste, die stilkritische Frage nicht genügend eingeht und obwohl sie etwas eilig und in betrübend schlechtem Deutsch geschrieben ist, das unbestreit-

[1]) Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern. Leipzig 1900, p. 190.

[1]) Die Kunst Albr. Dürers. München 1905, p. 114.
[2]) Der junge Dürer. Leipzig 1906, p. 85.
[3]) Zs. f. bild. Kunst. N. F. XIII, 28. — Repertorium f. Kunstwss. XXIV, 325; XXIX, 91.
[4]) Besprechungen der Münchener Ausstellung Frankf. Ztg. 1901 und der Düsseldorfer Beil. z. Allg. Ztg. 1904 Nr. 292.
[5]) Rep. f. Kunstwss. XXVII, 572.
[6]) Ebendort.
[7]) Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904.
[8]) Albr. Dürer und Friedr. II. von der Pfalz. Straßburg 1905.
[9]) Monatshefte f. kunstwss. Literatur 1905, Heft 8.



Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., München.

bare Verdienst, die Frage durch Herbeischaffung äußeren Materials in ein neues Stadium gerückt zu haben. Peltzer wies nach, daß Friedrich II. von der Pfalz ein Auftraggeber und Gönner Dürers gewesen ist. Dürer malte laut Tagebuch sein Bildnis, Brustbild in Öl, 1521 auf der niederländischen Reise und machte bald darauf 1523 den Entwurf zu einem Gedächtnisthaler desselben Fürsten. Diese Zeichnung haben wir noch (London, British Museum, Lippmann 293), der Augenschein überzeugt, daß Entwurf und Thaler zusammengehören. Das Bildnis ist leider verloren oder bis jetzt nicht gefunden.[1]) Weiter wies Peltzer aber auf die wichtige Notiz[2]) in einem 1685 auf dem Heidelberger Schloß aufgenommenen Inventar hin, das heute im Marburger Archiv bewahrt wird. Danach gab es auch ein Jugendporträt Friedrichs II. von Dürers Hand. Dieses eben glaubt nun Peltzer in dem fraglichen Darmstädter Bild nach der Ähnlichkeit des Dargestellten mit anderen Porträts Friedrichs, nach der Vedute des Heidelberger Schlosses in der Landschaft wie nach der wahrscheinlichen Provenienz des Bildes wiedererkennen zu dürfen, so sicher, daß er sich bei dem stilkritischen Befund, einer merkwürdigen Inschrift[3]) auf der Rückseite und chronologischen Unmöglichkeiten nicht weiter lange aufhält.

Leider ist die Frage damit aber keineswegs so einfach aufgeklärt und entschieden, wie es zuerst scheinen mag.

Wie steht es mit diesem äußeren Beweismaterial? Das Inventar der Heidelberger Kunstkammer ist von 1685, also fast zweihundert Jahre jünger, als unser Bildnis; aus einer Zeit, die, wie Sandrart am besten beweist, für die von Antike, Italienern und Niederländern verdrängten Altdeutschen nur mehr wenig Liebe und Verständnis hatte. Dazu interessierte sich der unbekannte Schreiber, wie leider fast immer dergleichen Inventarverfasser, weit mehr für die Namen und Titel der konterfeiten hohen Herrschaften, als für die Schöpfer der Bilder.[4]) Immerhin nennt er eine Reihe von Malernamen, für die die Kunstgeschichte ihm dankbar zu sein hat, Italiener, Niederländer (besonders häufig Honthorst und Mierevelt) und auch einige Altdeutsche, mehrfach Penz und Cranach, je einmal Burgkmair und Dürer.

Von Friedrich II. gab es nun damals in der Sammlung nicht weniger als vier Porträts: außer dem genannten von Dürer eins vom Jahre 1533, dessen Meister nicht angeführt wird, und zwei Doppelbildnisse mit der Gattin zusammen. Eins war von Jan Gossaert (Mabuse)[1]), dem Totengräber der altniederländischen Malerei, bei dem andern ist wieder kein Name genannt. Ob der Inventarisator diese vier Bildnisse reinlich auseinandergehalten habe, darf man wohl um so mehr fragen, als er das spätere Dürersche Bildnis Friedrichs von 1521/2 nicht nennt. Immerhin liegt kein Grund vor, der Inventarnotiz, daß 1685 in der Heidelberger Kunstkammer ein hochgeschätztes Jugendbildnis Friedrichs II. von Dürer war, den Glauben zu versagen.

Nur ist uns damit sehr wenig geholfen, denn den Nachweis der Identität dieses Porträts mit dem Darmstädter hat Peltzer nicht erbringen können. Selbst wenn die Provenienz Heidelberg—Nürnberg, Praunsches Kabinett—Berlin, Kunsthändler Frauenholtz—Darmstadt lückenlos sicher wäre, was nicht der Fall ist, müßte als Hauptargument doch immer noch hinzukommen, daß das Bild fraglos ein Dürer ist. Das ist es aber eben nicht. Bleibt noch die Identität des dargestellten blonden Jünglings mit dem Pfalzgrafen Friedrich. Mit der Feststellung der Identität oder Ähnlichkeit zweier Porträtierter ist es nun leider allemal eine mißliche Sache. Die Menschen einer Generation sehen sich schon für die Augen der nächsten alle sehr ähnlich, dazu kommt das Gemeinsame des Zeitstils im Wie der Maler. Peltzer zog zum Vergleiche namentlich das authentische, künstlerisch recht mäßige Porträt Friedrichs II. von 1515 im Münchner Nationalmuseum heran. Hier nun findet der eine seiner Rezensenten die Ähnlichkeit überzeugend, während sie der andere bestreitet. Nimmt man zum Vergleiche weiter das noch heute in der Heidelberger Schloßsammlung hängende Bildnis[2]) hinzu, das jedenfalls einen pfälzischen Wittelsbacher und wahrscheinlich Philipp IV., den Vater Friedrichs II., darstellt, so darf man in diesem Falle doch wohl unbedenklich sagen, die Übereinstimmung ist so groß, daß wir in dem blonden Jüngling in Darmstadt tatsächlich den jungen Friedrich II. vor uns haben. Dazu stimmt die Landschaft, die zum mindesten Vedute des Neckarthales mit dem Heidelberger Schloß sein kann.

---

[1]) Nach Peltzer u. a. soll Dürer den Pfalzgrafen laut Sandrart 1522 nochmal in einem Gemälde porträtiert haben. Mir scheint es wahrscheinlicher, daß dies 1522 datierte Brustbild dasselbe war, welches Dürer 1521 in den Niederlanden in Arbeit hatte. Sandrart ist in seinen Notizen aus Kunstkammern oft flüchtig und ungenau.

[2]) „Frideric: II[us] Elector Pal: in d. Jugend Von Albrecht Durern gemahlt, in einem höltzern libell eingefast, Hochaestimiert".

[3]) Von unbekannter Hand und aus nicht sicher bestimmbarer Zeit: „Antt° Neypauer Handt — soll Albrecht Dürer sein, wie er Jung ist gewest."

[4]) Sonst wäre er wohl, wie kaum ein Zweiter, in der Lage gewesen, uns den langersehnten Namen des Hausbuchmeisters zu verraten.

[1]) Von Gossaert ist, was trotz seiner Wichtigkeit immer noch übersehen wird, das für die Wittenberger Schloßkirche gemalte Nachttriptychon der Dresdener Galerie (Nr. 841), welches 1904 in Düsseldorf war. Nachgewiesen von Bruck, Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903. Außer diesem Doppelbildnis von Gossaert gab es in Heidelberg eins des Herzogs Heinrich von Mecklenburg mit Gattin von Jacopo de'Barbari aus dem Jahre 1507. Immer mehr stellt sich heraus, daß das oft gerühmte, oft auch vermißte Mäcenatentum der deutschen Fürsten damals von zweifelhafter Art war. Denn sie haben, im Gegensatz zum Bürgertum, die Ausländer und die charakterlosen Nachtreter der fremden italienischen Renaissance den größten deutschen Künstlern vorgezogen und damit wesentlich den rapiden traurigen Verfall der deutschen Kunst im XVI. Jahrh. herbeigeführt.

[2]) Abbildung bei Peltzer a. a. O. und bei Valentiner, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXIV.

Dann aber ist dieses Bildnis nicht das im Inventar von 1685 genannte, und Dürer scheidet schon aus äußeren, chronologischen Gründen aus.[1]) Denn Friedrich ist 1482 geboren und auf diesem Bildnis sicher ein Zwanziger, kein Jüngling von siebzehn und erst recht kein Knabe von elf Jahren. Nur in diesen frühen neunziger Jahren wäre das Bildnis als Dürer aber überhaupt möglich.

Mehrere der Forscher, die sich bisher mit dem Bilde beschäftigten, Lehmann, Friedländer, Peltzer, wollten die größte Verwandtschaft mit Dürers Tucherporträts in Weimar und Kassel aus dem Jahre 1499 sehen. So „ersichtlich", wie Peltzer meint, ist diese aber m. E. durchaus nicht.[2]) Dagegen bemerkte schon Rauch mit Recht, das Bildnis könne, wenn es ein Dürer sei (was er glaubt), nicht so spät, sicher nicht nach dem Friedrich von Sachsen in Berlin entstanden sein, erinnere vielmehr an das Selbstbildnis von 1493.[3]) Aber auch beim Vergleich mit diesem Selbstporträt zeigen sich Unterschiede prinzipieller Art, abgesehen davon, daß unser Friedrich II., wie schon gesagt, keinesfalls um 1493 gemalt sein kann.

Die eingehende Analyse, die man namentlich bei Peltzer vermißt, und der stilkritische Vergleich, der entscheidend ist, führen immer weiter von Dürer ab, je mehr man sich vertieft.

In Dürers Bildnissen läßt schon die Komposition eine Grundanschauung und Auffassung erkennen, die von der des Meisters unseres Porträts verschieden ist. Anfangs hat er den schlichten, dunklen, einfarbigen Hintergrund, von dem er Kopf und Büste loszubringen sucht. Zuerst, in dem sehr befangenen und ängstlichen[4]) Bildnis des Vaters von 1490 (Uffizien) noch mit geringem Erfolg, da er zu sehr am Detail klebt. Viel reifer und trotz des nicht guten Zustandes künstlerisch bedeutender ist das Pariser Selbstporträt von 1493. Aus beiden spricht unverkennbar ein auf die plastische Form gerichteter Wille, der sich zeichnerischer Mittel bedient. Das entspricht ja auch Dürers spezifischer Begabung, wie sie sein ganzes Lebenswerk verkündet, und ebenso der Nürnberger Tradition, aus der er herauswächst.

Dann mit dem Friedrich dem Weisen in Berlin (um 1495) ein Satz vorwärts und zugleich seitwärts. Der verhängnisvolle italienische Einfluß setzt ein, der mehrfach sich wiederholend seinen Entwickelungsgang zu einem so schwankenden gemacht hat, dem er Förderung nur um das schwere Opfer origineller Selbständigkeit verdankt. Ein Bruch und Riss geht nun durch seine wie durch die ganze deutsche Kunst der sog. „Renaissance". Nur ein Teil seiner Werke ist vollwertige Kunst aus erster Hand. Eine organische Verbindung gibt es nicht zwischen diesem Selbstportrait von 1493 und diesem Berliner Bildnis. Die Drehung von Rumpf und Kopf, die ganzen Arme und Hände übereinander auf den Tisch gelegt — das ist italienisch. Mantegna heißt das fremde künstlerische Ideal, das hinter diesen steinernen Fäusten steht.

Italien hallt auch noch deutlich nach in dem Madrider Selbstbildnis von 1498. Das Bewegungsmotiv ist fast dasselbe, neu die Durchbrechung des Hintergrundes. Auch dieses Motiv ist keine Eroberung Dürers, sondern bei den Niederländern zu Hause. Die Landschaft ist deutliche Erinnerung an die Wanderung über die Alpen. Die Freude an sorgfältig detaillierter Behandlung von Kleid und Frisur, die schon aus den vorhergehenden Bildnissen sprach, wird hier zur Hauptsache. Die starre Steinwüste Mantegnas hat Dürer verlassen, zu Giovanni Bellinis milderem Stern blickt er jetzt sehnsüchtig auf, ihm möchte er es gleichtun in Farbe und Licht. Aber was von außen kommt, hat keine volle überzeugende Kraft. Das ist ein Gesetz, dem auch die Großen sich beugen müssen. Was in Venedig wächst, gedeiht nicht in Nürnberg. So leidet das Bild an einem frostigen Zwiespalt.

Dann eine interessante Wendung in den folgenden vier Bildnissen aus dem einen Jahre 1499. Zwei männliche und zwei weibliche, das Ehepaar Tucher in Weimar, die ihres Gesponsen heute leider beraubte Elsbeth Tucher in Kassel und der Osvolt Krel in München. Italien tritt zurück, Dürer besinnt sich wieder auf seine deutsche, nordische Eigenart. Die Figur, welche er als Nachahmer italienischer Kunst zu formenmächtiger Halbfigur mit Armen und Händen emporgehoben, rutscht wieder unter den Bildrand hinunter, so daß nur der Ansatz der Oberarme und ein paar Finger sichtbar bleiben. Wuchtige plastische Form und eindringliche Binnenzeichnung erstrebt er mit großer Energie. Das wieder von italienischer Kunst entlehnte, nicht selbstgefundene Kompositionsmittel des Vorhangs, den die Köpfe überschneiden, dient nur dazu, diese mit möglichster Körperlichkeit herauszutreiben. Die Frauenköpfe mit den Hauben haben einen fast aufdringlichen Kubus. Auch der Krel hat den venezianischen Vorhang, eine ganz bellineske Landschaft und in Haltung und dem runden Arm noch viel von italienischer Pose. Aber die scharfe, kantige Formensprache des Gesichts, die knorrige der Hände, das Faltengeknatter, der grelle, jähzornige Blick — das ist deutsch, das ist endlich wieder Dürer selbst, der Dürer der Apokalypse. Noch reiner und großartiger zeigt diesen Holzschnittstil das ohne Grund „Hans Dürer" genannte männliche Porträt von 1500 in München. Nichts von Armen und Händen, nur ein ganz herber, scharfer, kantiger Kopf und ein ebenso grantiger Charakter, ein Kontur, ein Kinn, eine Nase, daß man sich Löcher daran reissen kann. Das ist das erste charakteristische Dürerbildnis wieder seit 1493, das haben und können die anderen Völker

---

[1]) Ähnliche chronologische Bedenken äußerte Friedländer, Rep. XXIX, 91.

[2]) Auf wie schwachen Füßen dessen Annahme steht, Dürer habe 1499 eine Reise nach Heidelberg gemacht oder gar von der Wanderschaft eine „Zeichnung" der Landschaft mitgebracht, bedarf gar keiner weiteren Ausführung.

[3]) Das aus der Leipziger Sammlung Felix leider ins Ausland, in die Pariser Sammlung Goldschmidt gekommen ist.

[4]) Manche, z. B. Weißbach, legen freilich, weil es Dürer ist, eine Genialität hinein, die nicht darin ist.

endlich ist die Landschaft. Sie ist den peinlich sorgfältig, aber primitiv und malerisch unwahr mehr gezeichneten als gemalten Hindergrundlandschaften und auch den frühen Aquarellen Dürers entschieden überlegen. Nicht jedes einzelne Ding ist für sich gesehen und gewissermaßen buchstabiert, sondern Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund mit den farbigen Wolken sind mit malerischem Fernblick als farbigtonige Erscheinungen gesehen und zusammengefaßt.

Alle diese stilistischen Eigentümlichkeiten und Qualitäten des Bildnisses weisen, wie schon gesagt, von Nürnberg fort nach dem Westen. Da nun der Dargestellte mit hoher Wahrscheinlichkeit ein kurpfälzischer Prinz ist, lautet die nächstliegende Frage: gab es in der Pfalz und in der Hauptstadt Heidelberg einen Maler, der ein so feines und bedeutendes Stück gemacht haben könnte?

Den gab es nun allerdings. Durch einen glücklichen Fund Valentiners[1]) in der Heidelberger Universitätsbibliothek wissen wir, daß der Hausbuchmeister 1480 am Hofe Philipps des Aufrichtigen, des Vaters unsres Friedrich, tätig gewesen ist. Valentiner fand nämlich in einem alten Codex als gleichzeitiges Titelblatt eingeklebt eine köstliche Miniatur, die nach Stil und Qualität zweifellos vom Hausbuchmeister herrührt.[2]) Da sehen wir nach der weitverbreiteten Sitte der Zeit den Verfasser des Codex, der gereimten Übersetzung eines niederländischen Romans, den Hofpoeten Johann von Soest vor seinem Herrn, dem Kurfürsten, knieen und das Buch überreichen. Außer diesen zwei Porträts haben wir in dem bisher bekannten und anerkannten Werk des Hausbuchmeisters recht wenig vergleichbares Material. Unter seiner Hauptleistung, den 89 ebenso bedeutenden wie seltenen Stichen ist kein eigentliches Porträt. Ein paar Studienköpfe dürfen immerhin zum Vergleich herangezogen werden.[3])

Früher nannte man den anonymen Meister nach diesen kostbaren Stichen zutreffender als jetzt „Meister des Amsterdamer Kabinetts". Denn die an Qualität recht ungleichen Federzeichnungen im sog. „Hausbuch" des Fürsten Waldburg-Wolfegg, einem auf reiche Illuminierung angelegten aber unvollendeten Codex mit einer Art Geheimmittellehre, sind frühe Jugendarbeiten von nicht entfernt so großer Bedeutung wie die Stiche. Von diesen besitzt das Amsterdamer Kupferstichkabinett die weitaus meisten, darunter 59 Unica. Diese überaus feinen und lebendigen, mehr und mehr mit der kalten Nadel statt des Stichels ausgeführten meist kleinen Blättchen gehören zum Besten, was wir von deutscher Graphik des XV. Jahrh., von Graphik überhaupt besitzen.

[1]) Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXIV.

[2]) Springers Anzweiflung (Jahrb. XXV) halte ich für hyperkritisch. Auch Geisberg (Rheinlande IV, 1903) hat sich nach Prüfung des Originals entschieden für Echtheit ausgesprochen.

[3]) In Lehrs' Ausgabe (Internationale Chalkographische Gesellschaft 1893/4) Nr. 76 Knabenkopf und Jünglingskopf, Nr. 77 Männerkopf.

Den guten und besten darunter kommen im gleichen Jahrhundert nur die besten Arbeiten des Meisters E. S. und Schongauers gleich. Beide übertrifft er an geistiger Selbständigkeit und Unbefangenheit des Blicks, an künstlerischer Originalität wie lebendiger Entwicklungsfähigkeit. Vor allem an malerischer Begabung und Qualität. Etwa zehn Jahre jünger als Schongauer und zwanzig Jahre älter als Dürer beginnt[1]) er, sofort sehr selbständig, in einem zeichnerisch-linearen Holzschnittstil, den er sehr bald verfeinert und malerisch überwindet. Schon in einigen Stichen vom Ende der Frühzeit,[2]) dann in den meisten seiner mittleren Periode[3]) bildet er eine zarte Helldunkelmodellierung, einen feinen Gesamtton und eine delikate Strichführung aus, wie sie kein Zeitgenosse hat und erreicht. In seiner späteren und spätesten Zeit dann nimmt er immer zu an Entschiedenheit der malerischen Auffassung, zartem Duft der Luftperspektive, Weichheit und Wärme der Gegensätze von Hell und Dunkel wie des Gesamttons. Ein Blatt wie „Der Türke zu Pferde" (L. 74), nach Absicht und Wirkung ganz Radierung, ist so rembrandtisch, wie sonst nichts Graphisches im ganzen XV. und XVI. Jahrh.

Ist so seine Bedeutung in der Geschichte der Schwarzweißkunst groß genug, so ist ihm auch in der Geschichte der deutschen Malerei ein ehrenvoller Platz eingeräumt worden. Seit etwa zehn Jahren kennen wir auch eine beschränkte Zahl[4]) von Bildern des Hausbuchmeisters.

Sucht man diese unter Vergleichung mit den Stichen und Handzeichnungen[5]) zu einer Entwicklungsreihe zu ordnen,[6]) so ergibt sich das merkwürdige

[1]) So viel, zerstreut und verzettelt, über den Hausbuchmeister geschrieben ist, so fehlt es doch an einer gründlichen und umfassenden Arbeit. Der sehr schwierige Versuch einer Chronologie ist nur einmal, von Hachmeister (Heidelberger Dissertation 1897) gemacht. Ich kann mich seinen meisten Resultaten nicht anschließen. Meinen eigenen, auch die Bilder und Handzeichnungen berücksichtigenden Versuch ausführlich darzulegen und zu begründen, ist hier nicht der Ort.

[2]) Z. B. L. 38, L. 44.

[3]) Z. B. L. 34, L. 54, L. 53, L. 66, L. 67, L. 70, L. 72, L. 73, L. 75, L. 78. Diese Gruppe hat z. T. schon Valentiner zusammengestellt. Sie sind wahrscheinlich um 1480 in Heidelberg entstanden, obwohl keineswegs nur höfisches Leben darin dargestellt ist.

[4]) Lehrs ist (Jahrb. XX) m. E. in der (oft wiederholten) Ablehnung aller Bilder außer denen in Freiburg und Sigmaringen entschieden zu weit gegangen. Wohl aus Mißtrauen durch Flechsigs (Zs. f. bild. Kunst N. F. VIII) z. T. unhaltbare Attributionen.

[5]) Solche sind, außer in Wolfegg und Heidelberg, bisher gefunden und bestimmt worden in Berlin (3) und Dresden (3). Unerkannte und unpublizierte sind, wenn mich die Erinnerung nicht täuscht, noch in Karlsruhe, Basel und Erlangen zu finden. Außerdem wahrscheinlich noch in ausländischen Kabinetten und Privatsammlungen.

[6]) Ich möchte folgende Reihe vorschlagen: Freiburg, Domkapitel, Christus vor Kaiphas und Ecce Homo. (Ob das wirklich die „Flügel" zum dritten sind, wie immer behauptet wird, erscheint mir sehr fraglich). — Sigmaringen, Auferstehung. — Freiburg, Altertümersammlung, Kreuzigung. — Dresden, Beweinung. — Darmstadt, Crucifixus. (Von Thode, m. E. irrtümlich, früh angesetzt. Auch Scheibler hält es für spät.) — Schleißheim, Anbetung der Hirten. — Mainz, Marienleben, sieben Tafeln, besonders wichtig wegen des seltenen Datums

Resultat, daß die am meisten malerisch konzipierten und am feinsten durchgeführten die frühesten (erhaltenen) Bilder sind, im Gegensatz zur Entwicklung in den Stichen, die zu immer höherer malerischer Vollendung ansteigen. Das ist wohl nur so zu erklären, daß der Meister, der in seinem ganzen Schaffen etwas von einem Amateur hat, freier von zünftigen Schranken als seine Zeitgenossen, auch nicht selten launisch und ungleich erscheint, mit zunehmenden Jahren mehr Freude an der Stichel- und Nadelarbeit hatte, als an der Malerei. Auch darf man die Feinheit des ganz zarten Helldunkels (Darmstadt) und der Luftperspektive (Mainz), wie die ersichtliche Behandlung von Lichtproblemen (Schleißheim, Mainz) in diesen späteren Werken nicht übersehen.

Alle diese Bilder enthalten nun an vergleichbarem Porträtmaterial nur kleine Stifterfigürchen. Auf dem frühen Freiburger Bilde sind diese in Ausdruck, Bewegung und Verkürzung noch befangen (das weibliche dabei auffallenderweise feiner als das männliche), auf dem Dresdner, Darmstädter und Mainzer Bild (Darstellung im Tempel) dagegen sind es sehr lebendige und respektable Leistungen.

Vergleicht man alle diese Bildnisse, die gemalten, gestochenen (L. 76, 77) und gezeichneten (Heidelberg, die genannte Miniatur, Berlin, die bekannte prächtige Silberstiftzeichnung eines Liebespaars)[1]) mit unserem Darmstädter Bildnis Friedrichs II., so lassen sich in malerischer Auffassung und Modellierung, Haar-, Pelz- und Gewandbehandlung, Ausdruck und Blick[1]) starke Übereinstimmungen nachweisen. Von Einzelheiten wäre auf zweierlei besonders hinzuweisen. Einmal findet sich die eigentümlich zeichnerische Schraffierung der Ärmelfalten (über die dann im Bilde mit dem Pinsel flott hinweggemalt ist), sehr ähnlich auf der Heidelberger Miniatur von 1480. Zweitens finden sich zu der so hervorstechenden, malerisch freien und technisch flotten Landschaft des Bildnisses sehr bemerkenswerte Analogieen grade unter den reifsten späten Kaltnadelarbeiten des Hausbuchmeisters.[2]) Die große Bedeutung dieser Landschaften ist von jeher hervorgehoben worden. Die Vorliebe für Flußlandschaften, einen großen Strom mit bergigen Ufern, stimmt sehr gut zur Einreihung des Hausbuchmeisters in die mittelrheinische Schule und zu Mainz als seinem mutmaßlichen späteren Wohnsitz.

Würden alle diese Argumente eine Zuschreibung unsres Bildnisses an den Hausbuchmeister rechtfertigen, so gibt es doch auch stilkritische Momente, die dagegen sprechen.

Vor kurzem sind drei wenig beachtete und namentlich von der Hausbuchmeisterliteratur übersehene wirkliche gemalte Porträts zu diesem in nahe Beziehungen gesetzt worden. Zunächst das schon oben genannte sehr lebendige, aber leider sehr beschädigte Bildnis Philipps IV. in der Heidelberger Schloßsammlung. Valentiner, der seine koloristischen Qualitäten hervorhebt,[3]) wagt zwar nicht, es dem Hausbuchmeister selbst zu geben, rückt es jedoch in seine unmittelbare Nähe. Mit Recht. Ich glaube aber, daß man hier noch einen Schritt weiter gehen und dieses Bildnis dem Hausbuchmeister selbst zuschreiben darf. Der Grad der Lebendigkeit ist seiner würdig, der überlegen spöttische Ausdruck entspricht im besonderen ganz seiner Art, denn er war ein ausgemachter Schalk und sehr begabter Humorist, der heute dem besten Witzblatte Ehre machen würde. Auch diese Bildung der Augen, des Mundes und der Hände findet sich vielfach auf den Stichen seiner mittleren Zeit. Dazu stimmt die äußere Datierung, denn Philipp, der den Meister um 1480 beschäftigte, kann sehr wohl um 1490 dies Porträt von ihm haben malen lassen.

Dann hat Weizsäcker[4]) auf die große Ähnlichkeit der Brustbilder eines patrizischen Ehepaares in der Städelschen Gallerie mit dem Mainzer Marienleben

---

1505. — St. Goar, Pfarrkirche, Triptychon. Über das Mainzer Marienleben gehen die Meinungen sehr auseinander. Viele Forscher wollen nur eine nicht eigenhändige Werkstattarbeit darin sehen. Ein eingehender Vergleich ergibt aber in Typen, Charakteristik, Gewandung, Architektur, Landschaft sehr große Übereinstimmungen mit vielen Stichen, und zwar grade späten Stichen, was zum Datum stimmt. Dazu läßt sich das Werden dieses späten, malerisch reizloseren Stiles seit dem Dresdner Bild, das ebenfalls an Qualität unter den frühen steht, konsequent verfolgen. Höchstens an dem „Pfingsten" und „Tod Mariä" in Mainz könnte ein Schüler beteiligt sein, vgl. jedoch dazu L 29. — Der nicht für die dortige Kirche gemalte, sondern aus Frankfurt dorthin geschenkte Altar in St. Goar (ausführliche Beschreibung in meinen Memling-Studien, Düsseldorf 1900, p. 127) wird jetzt auch von Scheibler nicht mehr dem Kölner Glorifikationsmeister, sondern dem Hausbuchmeister gegeben. Namentlich das Mittelbild steht in der Tat dessen späten Stichen sehr nahe; an den Flügeln dürfte eine Gesellenhand beteiligt sein. Von dem Oldenburger Bild muß ich absehen, da ich es nicht kenne.

[1]) In dem vielbesprochenen, reizvollen und wichtigen Gothaer Liebespaar kann ich die Hand des Hausbuchmeisters jetzt so wenig wie früher erkennen. Grade die Düsseldorfer Ausstellung hat mich darin bestärkt. Derselben Meinung ist jetzt die weit überwiegende Mehrzahl der Forscher (Scheibler, Hachmeister, Lehrs, Lehmann, Firmenich-Richartz, Bodenhausen, Seidlitz, Voll), der entgegengesetzten, soviel ich sehe, nur Flechsig und Baumgarten. Für Kopie nach dem Hausbuchmeister (Seidlitz) kann ich das feine und lebendige Bild erst recht nicht halten. Ich bleibe dabei, daß es von derselben Hand ist, wie das malerisch sehr feine und bedeutende Triptychon der Aschaffenburger Galerie, das zuerst Thode derselben Hand zugeschrieben hat. Ob beide von Grünewald sein können, ist eine Frage für sich, die noch der Nachprüfung und Diskusssion bedarf. Ugl. Bock, Die Werke des M. Grünewald, Straßburg 1904, wo auch Abbildungen.

[1]) Daß das Auge nicht den für Dürer so charakteristischen bohrenden Forscherblick hat, konnten, wie ich mich überzeugte, auch Laien sofort sehen.

[2]) Vgl. L. 74, 32, 29, 28, 15 und besonders 14.

[3]) Ich habe das Original nicht gesehen, glaube aber, daß bei der sehr ausgeprägten Formensprache auch die Abbildungen bei Valentiner (Jahrb. XXIV) und Peltzer ein Urteil zulassen. Thode vermutete in diesem Bilde einmal das in obiger Stelle des Marburger Inventars genannte Jugendbildnis Friedrichs II. (Mitt. z. Gesch. d. Heidelberger Schlosses III). Das wird aber schon durch das gereifte Alter des Dargestellten ausgeschlossen.

[4]) Katalog der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts 1900 Nr. 78/9.

hingewiesen und sie derselben Hand wie dieses zugeschrieben, d. h. nach seiner Meinung der Werkstatt des Hausbuchmeisters. In der Tat springt die Übereinstimmung in die Augen, und zwar haben wir hier dieselbe etwas phlegmatische und nüchterne, in den Händen wenig lebendige Art, wie auf dem „Pfingsten“ und „Tod Mariä“ der Mainzer Folge, also eben jenen Tafeln, die der Ausführung durch einen Gesellen dringend verdächtig sind.

Diese beiden Porträts sind für den Hausbuchmeister selbst zu hausbacken und unbelebt. Wenn also unser Darmstädter ebenso wie das Heidelberger Bildnis Philipps von diesen an Lebendigkeit und in Einzelheiten der Faktur sichtlich abweicht, so spräche auch das ja zunächst zu Gunsten der Hypothese, der Hausbuchmeister habe unser Bildnis gemalt. Da er den Vater zweimal porträtierte, lag es für den Sohn nahe, sich demselben Künstler anzuvertrauen. Nach dem Alter des blonden jungen Mannes ist das Darmstädter Bildnis Friedrichs um 1510 gemalt, fiele also in eine noch spätere Schaffenszeit des Hausbuchmeisters, als sie uns bis jetzt bekannt ist. Sein Todesjahr kennen wir nicht, und unmöglich ist es gewiß nicht, daß sich der Hausbuchmeister von der Mainzer Folge und dem Altar in St. Goar noch zu dem freien und leichten Stile unseres Bildes weiter entwickelte.

Dennoch trage ich Bedenken, ihm namentlich die Steigerung der Figur im Verhältnis zum Raum, die unser Bildnis von den andern genannten unterscheidet, zuzutrauen und begnüge mich, es der oberrheinisch-mittelrheinischen Schule zuzuweisen. Grade beim Hausbuchmeister haben wir die oft wiederkehrende Erfahrung gemacht, daß einer aus dem „Nimbus der Namenlosen“ neu heraufgeholten künstlerischen Persönlichkeit anfänglich zu viele Werke zugeschrieben werden. Das von Flechsig anfangs dem Hausbuchmeister allein zugemutete Bildermaterial ist von Thode[1]) einleuchtend unter mehrere Hände von recht verschiedener Qualität verteilt worden. Da haben wir neben dem Hausbuchmeister in der gleichen Gegend den „Meister des Seligenstädter Altars“, den „Weister des Wolfskehlener Altars“, Nikolaus Schit und noch andere.

Und nun erinnern wir uns der merkwürdigen Inschrift auf der Rückseite unseres Bildnisses: „Antt° Neypauer Hand — soll Albrecht Dürer sein, wie er Jung ist gewest.“ Daß Dürer hier nicht konterfeit ist, kann jedes Kind sehen; daß er das Bild nicht gemalt haben kann, zeigte unsere Untersuchung. Mit dem zweiten Teil der Aufschrift ist es also nichts. Vielleicht hing der wirkliche Dürer daneben, vielleicht hatte der unbekannte Schreiber nur etwas läuten hören von einem Dürer im Heidelberger Schloß. Deswegen kann der erste Teil der Aufschrift doch zutreffen, zumal in dieser bestimmten Form. Daß wir von diesem Neypauer alias Neubauer sonst nichts wissen, spricht grade für eine tatsächlich wahre Unterlage. Aus allen Schulen und Jahrhunderten gibt es eine Menge von Künstlernamen, mit denen wir heute keine Werke mehr (oder noch nicht) verbinden können, häufig deshalb, weil die Modenamen weniger „Berühmtheiten“ im Laufe der Zeit vielen Bildern gegeben worden sind, die ganz andere, häufig auch hervorragende Künstler gemacht haben. Ich erinnere überdies an die Tatsache, daß wir von dem Kölnischen Meister Hans von Melem bisher nur ein einziges Porträt in der Münchner Pinakothek kennen.

Ich komme zum Schluß, indem ich dem Resultat Peltzers, das ich nicht anerkennen kann, unser Bild sei ein Porträt Friedrichs II. vom jungen Dürer, als das meine gegenüberstelle: ein Porträt des Pfalzgrafen Friedrich, gemalt um 1510 von dem mittelrheinischen Meister Anton Neubauer.

Daß damit der künstlerische Wert des sehr feinen Bildes nicht herabgesetzt wird, versteht sich für alle die von selbst, die nicht der Laienmeinung huldigen, in Sachen der Kunst decke die Flagge auch die Ware.

Franz Bock.

[1]) In seiner grundlegenden Studie über die mittelrheinische Schule Jahrb. XXI.

Das alte Gießen und das neue Gießen.

In ein einheitliches Bild zusammengeschlossen durch den Ring seiner Befestigung erscheint uns das alte Gießen auf dem Merianschen Stich von ungefähr 1650.

Es ist die künstlerisch reizvolle Erscheinung der meisten mittelalterlichen Städte, wie sie uns noch in Beispielen und Bildern erhalten ist. Jeder Bau drückt hier seinen Zweck aus; die öffentlichen Gebäude der landesherrlichen und städtischen Verwaltung, wie Kirche, Rathaus, Schloß, Zeughaus, Kollegium heben sich kräftig heraus aus der im ganzen harmonisch und einheitlich, im einzelnen künstlerisch unendlich reich entwickelten Masse der Wohnhausbauten; wer damals künstlerischen Drang in sich spürte, kam nicht wie heute auf die Akademie und zeichnete tote Gipse bis zur Reife für den mythologischen antikisierenden Karton, sondern er ging zum Meister und lernte ein Handwerk, als Steinmetz, Schmied, Plattner, Maurer, Maler, Schneider usw. und durchdrang mit seiner Kunst das ganze Leben, und weil er aus dem Zweck heraus schuf, wurde alles wahr und echt und darum schön, Haus und Gerät, Kleidung und Schmuck. Und aus dieser Summe von Einzelwerten entstand die herrliche Einheit, die man Stil nennt, und entstand die reiche und interessante Umrißlinie, wie sie uns der Meriansche Stich noch zeigt, trotzdem die Befestigung mit Ausnahme der drei Tortürme schon nicht mehr die mittelalterliche ist: Türme und Mauern sind durch Wälle und Bastionen ersetzt.



Gießen um 1650 nach Merian.

Allzuviel Zeugen jener kunstfrohen Vergangenheit sind freilich in Gießen nicht mehr erhalten. Die alte Wasserburg, an die sich die Stadt ankristallisierte, ist durch die Umbauten der Jahrhunderte bis auf den sogenannten Heidenturm zur Unkenntlichkeit verbaut. Das „Collegium“, das 1611 die Universität aufnahm, war nach den vorhandenen Abbildungen ein typischer Renaissancebau mit Volutengiebeln, einem monumentalen Portalvorbau in Barockformen und einem als Observatorium dienenden Turm an der Rückseite. Es ist 1838 abgebrochen und durch einen nüchternen, wenn auch in seinen Verhältnissen nicht schlechten Bau ersetzt worden. Von dem Bau der Pankratiuskirche aus dem 15. Jahrhundert steht nur noch der Turm, dessen leider auch nicht ganz unversehrt gebliebene Renaissancehaube das Stadtbild beherrscht (siehe die Zeichnung im Kalendarium bei Januar).

Das alte Collegium. Nach einem Stammbuchblatt von 1747.

Es ist viel verloren gegangen. Um so mehr erwächst uns Nachkommen die Pflicht, die wenigen noch vorhandenen Denkmäler alter Zeit sorgsam zu pflegen, sie kennen und lieben zu lernen.

Uralt deutsche Bauweise, bedingt durch den Waldreichtum unseres Landes, ist der Fachwerkbau und ist es bis ins 18. Jahrhundert geblieben. Auch bei öffentlichen Bauten wurde er verwendet:

So hier in Gießen bei dem Rathaus und dem sogenannten Neuen Schloß. Das Rathaus am Markt stand ursprünglich frei, so daß seine Erdgeschoß-Halle sich wie jetzt noch nach vorn in großen Bögen auch nach den Seiten öffnete. Künstlerisch unendlich fein ist die Gliederung der Schauseite in Form und Farbe durch die großen Öffnungen des Erdgeschosses, gegen deren ruhige Quaderung das reich geschnitzte und bunt bemalte Fachwerk der beiden Obergeschosse sich wirkungsvoll abhebt, ebenso wie gegen den Schieferbeschlag der Dachfront und des krönenden Barock-Dachreiters. Das „neue Schloß“ ist unter Philipp dem Großmütigen 1533 erbaut worden. Es zeigt in dem über steinernem Erdgeschoß errichteten Oberbau die Fähigkeit des Fachwerkbaues, auch in größeren Anlagen durchaus künstlerisch und harmonisch ohne Einförmigkeit zu wirken, trotzdem sich alle Formen oft wiederholen und obwohl das Ganze, wenn auch ohne Ängstlichkeit im einzelnen, symmetrisch geteilt ist. Rathaus und neues Schloß sind in neuerer Zeit ganz vorzüglich wiederhergestellt worden; der letztere Bau hat erst dadurch seine künstlerische Erscheinung wiedergewonnen: das Fachwerk war überputzt; wo heute das ockerrot gefärbte Holzwerk sich lustig von dem weißen Putz der Füllungen abhebt, starrte früher eine öde schmutzige Fläche. Leider sehen heute noch fast alle älteren Fachwerkhäuser in Gießen so aus und nur drei Hausbesitzer haben sich entschließen können, ihren Häusern (Sonnenstr. 6 [von 1610], mit heimeligem Hof, Sonnenstr. 13, und besonders interessant Neue Bäue 9) durch Abschlagen des Putzes und Auffrischung der alten Bemalung erhöhten Wert zu verleihen. Reizvoll farbig belebt würden die



Das alte Rathaus zu Gießen.
Aufnahme H. Noll, Kunstverlag, Gießen.

Straßenbilder Gießens erscheinen, die heute durch einen fatalen, leider in ganz Gießen auch bei Neubauten beliebten schmutzig grünlich-gräulichen Anstrich entstellt sind. Weitere interessante Fachwerkhäuser sind das dem 15. Jahrhundert entstammende Leibsche Haus (Kirchstr. 2, siehe die Zeichnung im Kalendarium bei Januar), wohl das älteste der hier erhaltenen, das Höpfnersche durch Goethes Besuch berühmte Haus und die frühere Hirschapotheke am Markt in reichem deutschen Barock des 17. Jahrhunderts, die leider einen fürchterlichen Backsteinbau des 19. Jahrhunderts zum nächsten Nachbar hat.

Ein wuchtiger Steinbau der deutschen Renaissance ist das 1585 errichtete Zeughaus, das heute als Kaserne benutzt wird. Fast zu ernst würde der gewaltige Bruchsteinbau, der leider, ebenso wie das Untergeschoß des neuen Schlosses, seine einheitliche Putzdecke verloren hat, aussehen, wenn nicht die kühn geschwungenen Giebel dem entgegenwirkten mit den spitz ausgezogenen Voluten, wie wir sie ähnlich auf der Burg des nahen Friedberg und im ganzen Rheinland wiederfinden. Im Innern ist die ursprüngliche Einteilung des Zeughauses mit ihren Kreuzgewölben noch gut zu erkennen.

Verwahrlost ist der hofartige Platz, den neues Schloß und Zeughaus einschließen; er müßte nach der Senckenbergstraße zu, etwa durch eine Baumreihe, abgeschlossen werden.

1625 erbaute Johannes Ebel zum Hirsch die kleine Kirche auf dem alten Friedhof, wohl unter Verwendung älterer Teile, auf die spätgotische Reste schließen lassen. Die Stellung der Kanzel und die ringsum laufende hölzerne Galerieempore beweisen protestantische Bauabsicht. Epitaphien von Gießener Theologen, bunt, wie fast alle Plastik damals, bemalt, schmücken die Wände. Auch das leidlich gemalte, wenn auch restaurierte Bildnis des Baumeisters hat sich erhalten. Das Obergeschoß ist außen in schlechtem nicht kunstgerecht abgefaßtem Fachwerk erneuert worden.

Das 18. Jahrhundert schuf das reizvolle Wachgebäude mit dem Mansardendach am Brandplatz, das ohne jede Zierform, wieder nur durch seine richtig abgewogenen Verhältnisse wirkt: Wie ein gutsitzender Hut kleidet das große Dach den kleinen Bau, dem die einfache Vorhalle intime Schattenwirkung gibt.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts erstanden die Torhäuser, architektonisch bescheidene, aber für das Stadtbild als letzte Marken der ehemaligen Stadtbefestigung charakteristische Baudenkmale, die unbedingt erhalten werden müssen. Die 1814 errichtete



Das neue Schloß zu Gießen.

Stadtkirche interessiert wieder als Versuch, protestantische Baugedanken zum Ausdruck zu bringen; ihre Ornamentformen zeigen eine Fortbildung des Schinkelschen Klassizismus, beeinflußt durch französisches Empire. Im Wohnhausbau dieser Zeit lebt noch im armen aber sinnigen Biedermeierstil gute alte Tradition fort, so in den großen vielfenstrigen Häusern der Marburger und Frankfurterstraße, so selbst noch in den von Ritgen erbauten Häusern (z. B. Ostanlage 4).

Am Ende der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts reißt leider der Faden der Kunstentwicklung ab, sowohl im Einzelkunstwerk wie auf einem noch wichtigeren Kunstgebiet, das erst in neuester Zeit wieder zur Geltung kommt, dem Städtebau. Hier sind damals Gießen Wunden geschlagen worden, die ganz zu heilen wohl unmöglich ist. — Gießen an der Lahn heißt es: Gießen lag einmal an der Lahn, denn seit der Anlage der Main-Weserbahn ist es durch den hohen Bahndamm vollkommen von dem Flusse abgeschnitten. Dadurch ist vielleicht die reizvollste Möglichkeit, die es für die Entwicklung eines Städtebildes geben kann, die Hereinziehung des Flußtales in das Weichbild — Beispiele gibt ja gerade das Lahntal genug: Marburg, Limburg, Diez, Runkel usw. — endgültig erledigt. Hier hätten sich Terrassen gestalten lassen, von denen aus man einen wundervollen Blick auf Gleiberg und Vetzberg, diese Wahrzeichen unserer Gegend, genossen hätte; heute muß man schon die Lahn überschreiten oder einen nicht unbeträchtlichen Weg aus der Stadt heraus zurücklegen, wenn man die Burgenberge sehen will. Die Führung der oberhessischen Bahnlinie hat diese Übelstände noch verschlimmert. Sie hat einen ganzen Stadtteil von der direkten Verbindung nicht nur mit dem Bahnhof, sondern auch dem Stadtkerne abgeschnitten, hat weiter durch die unvermittelten Terrainunterschiede und die nötige Anlage von Überführungen das Landschaftsbild erheblich geschädigt. Leider ist auch dieser Fehler durch die Lage des neuen Bahnhofs endgültig festgelegt worden. Und das, trotzdem schon 1898 ein Mitglied des Lehrkörpers der Ludoviciana, der Psychiater Sommer, einen genialen Vorschlag veröffentlichte,*) dessen Ausführung durch Verlegung der oberhessischen Bahnlinie wenigstens einen Teil der Schäden beseitigt hätte.



Die Universitätsbibliothek zu Gießen. Eingangsseite.
Aufnahme H. Noll, Kunstverlag, Gießen.

Ein weiterer schwerer Fehler auf dem Gebiet des Städtebaues war der, daß man die Höhen um die Stadt, die zu den Waldhügeln hinanführen, mit großen Baulichkeiten, Kasernen, dem Siechenhaus usw.

*) Gießener Anzeiger vom 23. Nov. 1898. Erweitert in einer Broschüre „Zur Verbesserung der Gießener Eisenbahn-Verhältnisse“ mit 2 Plänen. Gießen 1899, Brühlsche Druckerei.

besetzte, deren ausgedehnte Anlagen alles verfügbare Terrain in Anspruch nehmen. Hier hätte man den Wald soweit als möglich an die Stadt heranforsten und Gartenstraßen oder wie der Deutsche sagt, Villenkolonien als Übergang zur eigentlichen Stadt anlegen sollen. Unter Gartenstraßen sind dabei nicht jene durch den sogenannten „Bauwich“ markierten einförmig öden Mietskasernenstraßen zu verstehen, wie sie hier um die Universität herum entstanden sind. Was es mit dem Bauwich, d. h. einem vorgeschriebenen geringen Abstand zwischen den Häusern, überhaupt auf sich hat, möge man in Schultze-Naumburg neuestem geradezu klassischem Buch über Städtebau*) nachlesen; dazu kommt die architektonische Armut der Bauten und die eintönige Geradlinigkeit der Straßenführung, wie sie das unkünstlerische Arbeiten mit Reißschiene und Dreieck zur Folge hat, das auch die häßliche unnatürliche Geradeführung der Wieseck in der Löber Straße verschuldete.

Ebenso wie im Städtebau versagte, wie schon erwähnt, die schöpferische Tätigkeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch im Einzelbau. Nüchterne Backsteinrohbau-Kasernen auf der einen, „Renaissance“-Protzenbauten auf der anderen Seite sind die bezeichnenden Beispiele. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts treten die Anzeichen einer neuen Kunst auf. Zunächst in den Bauten, die individueller Gestaltungskraft den größten Spielraum bieten, den Land- und Gartenhäusern oder „Villen“: Reizvoll in seiner leicht an Empireformen anklingenden Außengestaltung mit frisch volkstümlicher Bemalung ist das Haus Bergstraße 5, dessen Grundriß freilich große Mängel aufweist. Auch das Haus Moltke-Straße 16 wirkt einfach anheimelnd und frisch, wenn auch Einzelheiten, wie die Tür und die Träger der Blumenbretter besser sein könnten. Interessant und künstlerisch fein in vielen Details ist das Poppertsche Haus in der Wilhelmstraße. Im Gesamtbau wirkt nur der in die Ecke der beiden Bautrakte gesetzte unruhige Turmausbau als „Zuviel“, das die Wirkung der ruhig großen Linienführung der beiden geschickt farbig behandelten Giebel und der anmutigen Vorhalle beeinträchtigt. Auch das Zinßersche Haus bei der Johanniskirche in englischen Cottageformen zeigt Streben nach gesundem Fortschritt. Endlich sind noch zwei Häuser zu erwähnen, die mit bescheidenen Mitteln künstlerisch wirken: Marburger Straße 77 und das Pförtnerhaus der neuen Heilanstalt in der Licher Straße. Das letztere Haus hat die staatliche Hochbauverwaltung gebaut. Sie steht hier im Lande unter der Leitung eines zielbewußten Künstlers, der trotzdem jede Individualität unter seinen Beamten zur Geltung kommen läßt. Dadurch entstehen anders künstlerische Bauten, wie bei dem sattsam bekannten bureaukratischen Verwaltungs-Betrieb anderer deutscher Bundesstaaten.*)

Das beweist besonders der bis jetzt bei weitem hervorragendste moderne Bau**) in Gießen, die Universitätsbibliothek. Sie ist der schönste neuzeitliche Bibliotheksbau den ich kenne. Hier haben ein einsichtsvoller Bauherr in der Person des Bibliotheksdirektors Hermann Haupt, der das Bauprogramm in klaren modernen Forderungen zu gestalten wußte und der Baumeister August Becker in idealer Gemeinschaft gearbeitet. — Architektur ist angewandte Kunst; das Bauprogramm ist oberstes Gesetz, aller Fortschritt in der Architektur entspringt im letzten Grunde dem Bedürfnis. Aber Architektur ist auch freie Kunst in der Stimmung, die sie dem Bauwerke verleiht. — Dieser Bau zeigt technische Klarheit und Zweckmäßigkeit: ein einfacher Grundriß trotz des schwierigen Eckgrundstückes; so klar, daß jeder, der das Gebäude betritt, sich sofort zurechtfindet. Ein mustergültig, feuersicher, hell und luftig angelegtes Büchermagazin. Hell, luftig und sauber in echtem Material Gänge, Garderoben und die weißgehaltenen Toiletten. Monumental die Fassade und das Treppenhaus, ebenso wie das Äußere des Büchermagazins durch die wuchtige Gliederung in großen Formen. Reizvoll die fast raffiniert feine Verwendung des Schmiedeeisens


Die Universitätsbibliothek zu Gießen. Längsseite.

*) Paul Schultze-Naumburg Kulturarbeiten, Band IV Städtebau, S. 307 ff. Ein Buch, das jeder, der auch nur den geringsten Einfluß auf die Gestaltung der Stadterweiterung hat, eindringlich lesen und beherzigen sollte.

*) Als geradezu klassisches Beispiel für den modernen Geist, der hier in Hessen regiert, nenne ich die Ausgestaltung des Elektrizitäts- und Fernheizwerkes in Bad Nauheim gegenüber dem Bahnhof. Eine Darstellung davon wird der nächste Jahrgang des Kalenders bringen.

**) Das neue Theater ist zurzeit noch im Bau, also ein Urteil darüber noch nicht möglich.

mit farbigen Metallauflagen in der Haustür, mit dem Grau des Lungsteins zusammen in dem diskret einfachen Zaun. Gemütlich die wissenschaftlichen Wohnräume: die Arbeitsräume der Beamten, vor allem aber der Lese- und Arbeitssaal in der ruhigen grauschwarzen Färbung des Mobiliars mit den lichten Vorhängen an den hochhellen Fenstern, mit der reizvollen Teilung des unregelmäßigen Grundrisses durch Arbeitstische für einzelne und mehrere. Alles das ist frei von der monotonen Öde, wie sie z. B. den Lesesaal der pseudogotischen Bibliothek der Schwesteruniversität Marburg auszeichnet. —

Auch auf dem Gebiete der Denkmalplastik zeigt sich der Aufschwung unserer Tage in einem charakteristischen Gegensatz: schablonisch langweilig das Schapersche Liebigdenkmal; in frischem temperamentvollem Zug aufgeführt das Kriegerdenkmal von Habich auf dem Markt, das leider nur durch die wenig günstigen Materialfarben der Kriegerfigur beeinträchtigt wird.

Es bedarf noch ernster Arbeit, um aus der Stadt unserer so modern gesinnten alma mater eine schöne Stadt zu machen, um sie würdig der herrlichen Umgebung, in die sie eingebettet ist, anzugleichen. Schönheit des Stadtbildes ist ein Produkt aus vielen Einzelfaktoren, die sich zum großen Teil mit den Forderungen der Nationalökonomie, der Hygiene und anderer moderner Wissenschaften decken. Ansätze zur Neugestaltung sind da. Sie lassen hoffen, daß Gießen teilhaben wird an dem Aufschwung des 20. Jahrhunderts, das uns eine neue Kultur bringen soll: Eine Kultur, in der die im 19. Jahrhundert auseinandergerissenen Elemente Wissenschaft, Technik, Kunst wieder zu erhabener Einheit zusammengeschmolzen werden.

Christian Rauch.



Aus der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins in Marburg. Konsolen von einem Marburger gotischen Fachwerkhaus. Zeichnung von Heinrich Giebel, Marburg.



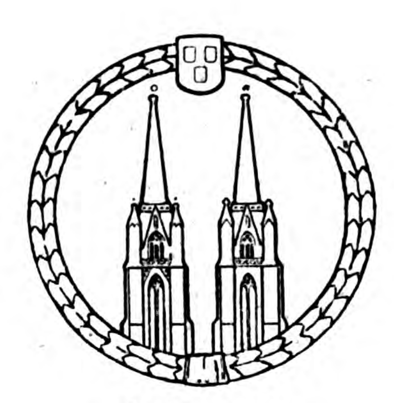
Sonderdrucke der Titelzeichnung, Monatsleisten und Vollbilder sind vom Verlag erhältlich.

Die beiden vorhergehenden Jahrgänge

1906 mit Zeichnungen von **Otto Ubbelohde**

1907 mit Bildern und Zeichnungen von **Wilh. Thielmann**

sind noch erhältlich.



O. Ehrhardt's
Universitäts-Buchhandlung
Adolf Ebel
Marburg a. L.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.



1909

Kalender für alte und neue Kunst

Herausgeber Christian Rauch · Zeichnungen und Bilder von Walter Waentig

Verlag von Adolf Ebel · Buch- und Kunsthandlung · Marburg a. d. Lahn

Hessen-Kunst

Kalender für Kunst- und Denkmalpflege

4. Jahrgang.

Begründet und herausgegeben von **Dr. Christian Rauch.**

Zeichnungen und Bilder von **Walter Waentig.**

Vorwort.

Unsere Lande am Mittelrhein nehmen eine besondere Stellung im deutschen Kunstleben ein. Inmitten einer gewaltigen Fülle alten Kunstbesitzes von der Römerzeit bis zum Biedermeier blüht durch die Initiative eines modernen Fürsten die neue Kunst einer großen Zukunft entgegen. — Der lebenden Kunst soll der erste Teil unseres Kalenders dienen. Die Aufsätze des zweiten Teils bemühen sich auch, die Kenntnis unserer älteren Kunst zu verbreiten. Steht doch selbst innerhalb unserer solange und schmählich vernachlässigten deutschen Kunstgeschichte wohl kein Gebiet im Verhältnis zur Fülle und zum Glanz der erhaltenen Kunstdenkmäler in der Erforschung seiner älteren Kunst so weit zurück als die Lande am Mittelrhein. Christian Rauch.

Verzeichnis der Mitarbeiter am 4. Jahrgang:

Heinrich Giebel, Maler und Konservator der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins, Marburg; Dr. med. O. Großmann, Frankfurt am Main; Dr. phil. Dr. ing. A. Holtmeyer, Landbauinspektor, Kassel; F. Th. Klingelschmitt, Mainz; Dr. Carl Knetsch, Archivar am Kgl. Staatsarchiv, Marburg; Dr. Christian Rauch, Privatdozent der Kunstgeschichte, Gießen; Karl Spieß, Pfarrer, Bottenhorn, Kreis Biedenkopf; Walter Waentig, Maler, Gleimenhain, Kreis Alsfeld, Oberhessen; Dr. Paul Weber, Professor der Kunstgeschichte, Direktor des städtischen Museums, Jena.


W.W. 1908



Januar

Fr.	1	Neujahr		**So.**	17	**2. S. n. Ep.**	
Sa.	2	Abel, Seth		Mo.	18	Prisca	
So.	3	**S. n. Neujahr**		Di.	19	Ferdinand	
Mo.	4	Methusalem		Mi.	20	Fabian, Seb.	
Di.	5	Simeon		Do.	21	Agnes	
Mi.	6	Heil. 3 Könige		Fr.	22	Vincentius	
Do.	7	Melchior		Sa.	23	Emerentiana	
Fr.	8	Balthasar		**So.**	24	**3. S. n. Ep.**	
Sa.	9	Kaspar		Mo.	25	Pauli Bekehrung	
So.	10	**1. S. n. Ep.**		Di.	26	Polykarpus	
Mo.	11	Erhard		Mi.	27	Joh. Chrysost.	Wilhelm II., Deutscher Kaiser, geb. 1859.
Di.	12	Reinhold		Do.	28	Karl	
Mi.	13	Hilarius		Fr.	29	Samuel	
Do.	14	Felix		Sa.	30	Adelgunde	
Fr.	15	Habakuk		**So.**	31	**4. S. n. Ep.**	
Sa.	16	Marcellus					



Dorfstraße in Dörnberg, Ölgemälde

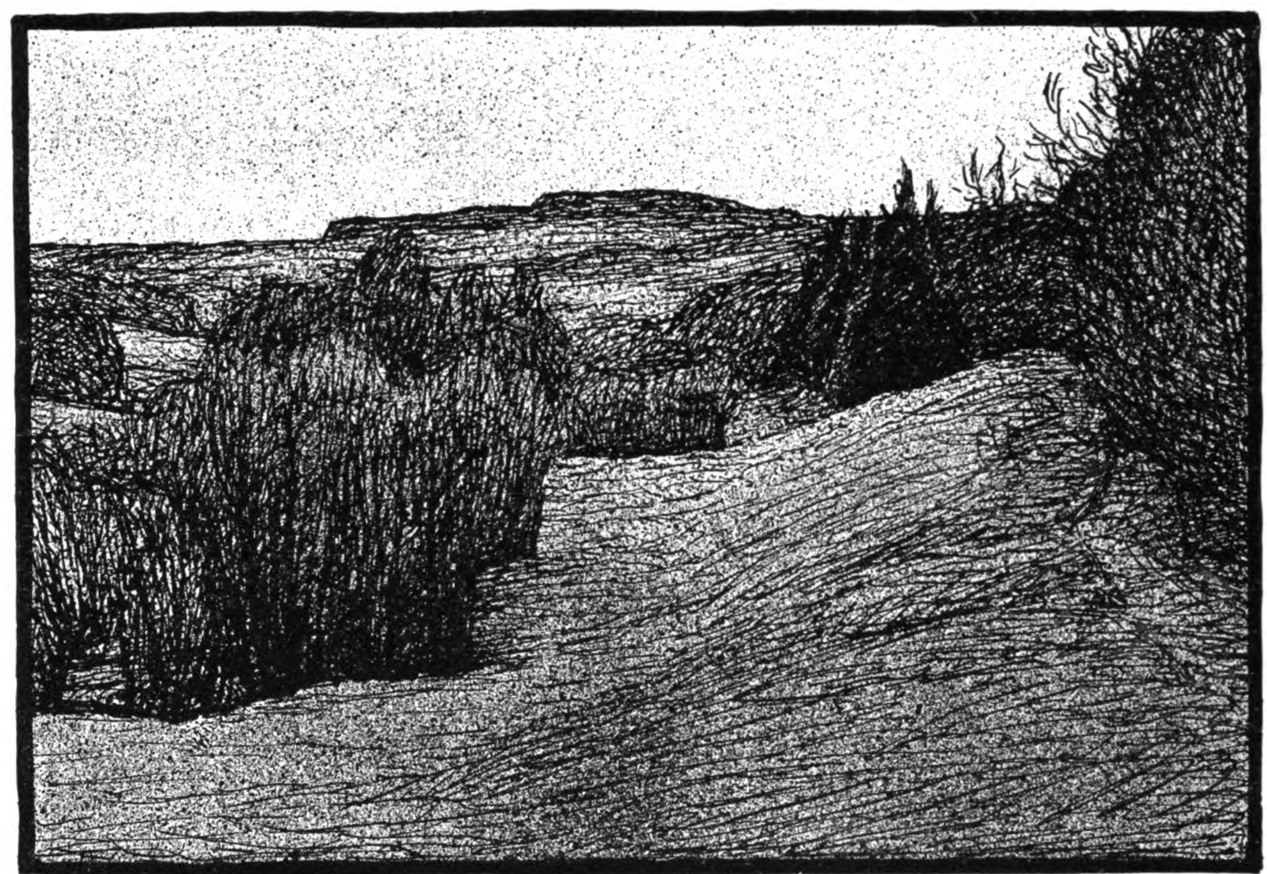


Februar

Mo.	1	Brigitte		Mo.	15	Formosus	
Di.	2	Lichtmeß		Di.	16	Juliana	
Mi.	3	Blasius		Mi.	17	Constantia	
Do.	4	Veronica		Do.	18	Concordia	
Fr.	5	Agatha		Fr.	19	Susanna	
Sa.	6	Dorothea		Sa.	20	Eucherius	
So.	7	**Septuagesima**		**So.**	21	**Estomihi**	
Mo.	8	Salomon		Mo.	22	Petri Stuhlf.	
Di.	9	Apollonia		Di.	23	Fastnacht	
Mi.	10	Renata		Mi.	24	Aschermittwoch	
Do.	11	Euphrosina		Do.	25	Victorinus	
Fr.	12	Severin		Fr.	26	Nestor	
Sa.	13	Benignus		Sa.	27	Hektor	
So.	14	**Sexagesima**		**So.**	28	**Invocavit**	



Bauer in Sonntagstracht, Ölgemälde



März

Tag	Datum	Name	
Mo.	1	Albinus	
Di.	2	Luise	
Mi.	3	Quatember	
Do.	4	Adrianus	
Fr.	5	Friedrich	
Sa.	6	Eberhardine	
So.	7	**Reminiscere**	
Mo.	8	Philemon	
Di.	9	Prudentius	
Mi.	10	Henriette	
Do.	11	Rosina	
Fr.	12	Gregor P.	
Sa.	13	Ernst	
So.	14	**Oculi**	
Mo.	15	Isabella	
Di.	16	Cyriacus	
Mi.	17	Mittfasten	
Do.	18	Alexander	
Fr.	19	Joseph	
Sa.	20	Hubert	
So.	21	**Lätare**	
Mo.	22	Kasimir	
Di.	23	Eberhard	
Mi.	24	Gabriel	
Do.	25	Mariä Verkünd.	
Fr.	26	Emanuel	
Sa.	27	Rupert	
So.	28	**Judica**	
Mo.	29	Eustasius	
Di.	30	Guido	
Mi.	31	Philippine	



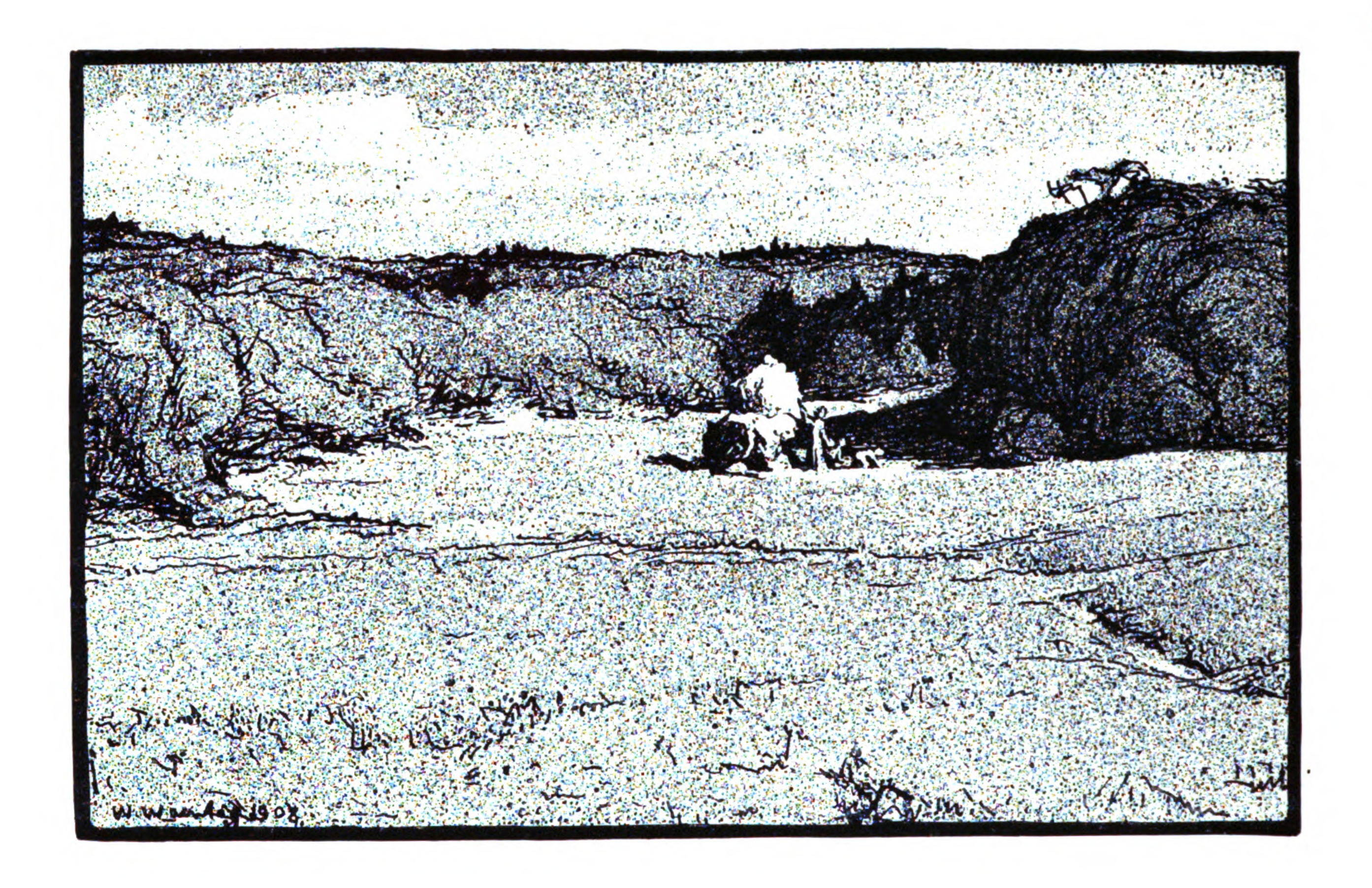
Mädchen am Geschirrschrank, Ölgemälde



April

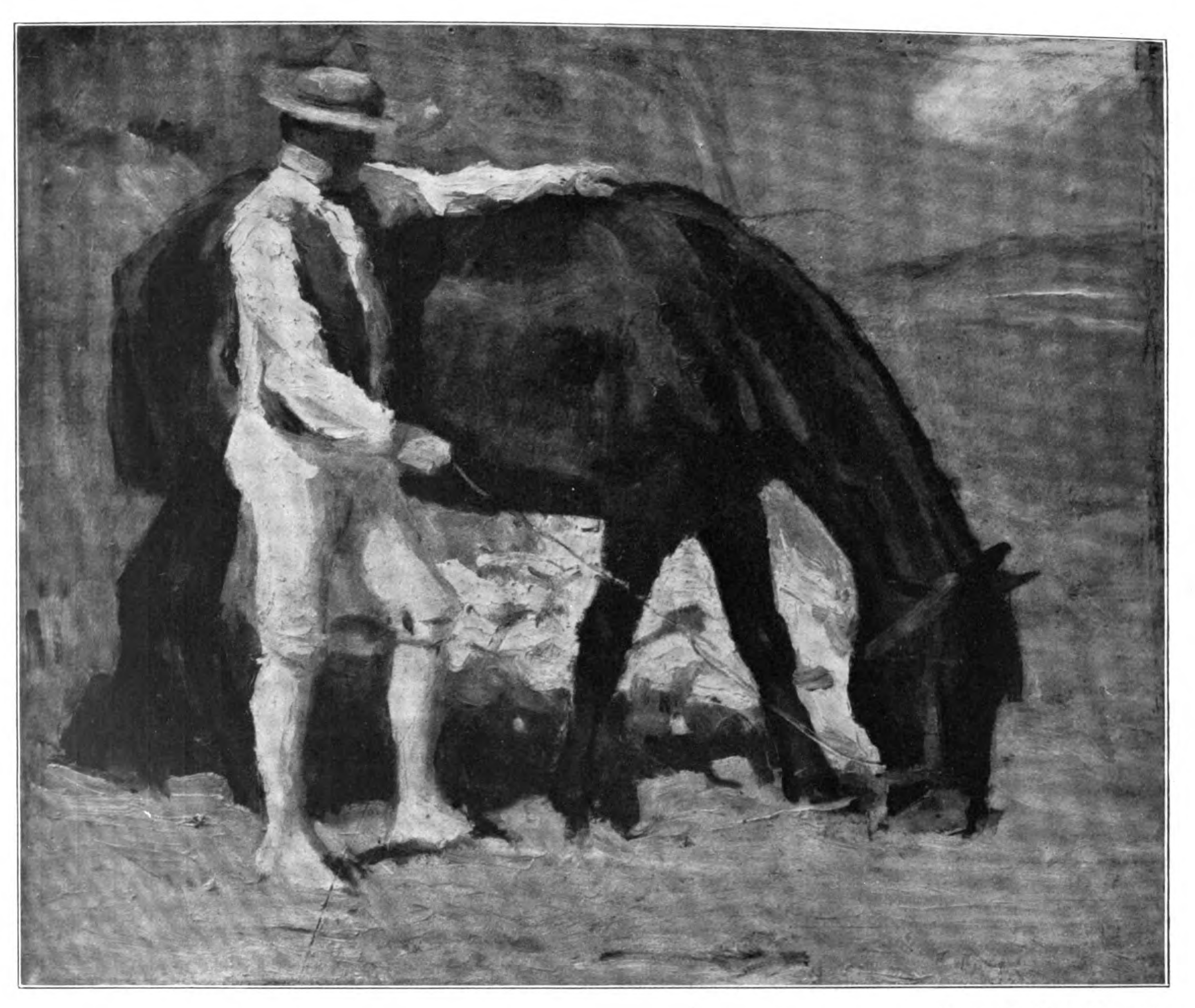
Do.	1	Theodora	
Fr.	2	Theodoſia	
Sa.	3	Chriſtian	
So.	4	**Palmarum**	
Mo.	5	Maximus	
Di.	6	Sixtus	
Mi.	7	Cöleſtin	
Do.	8	Gründonnerstag	
Fr.	9	Karfreitag	
Sa.	10	Ezechiel	
So.	11	**Oſtern**	
Mo.	12	**Oſtermontag**	
Di.	13	Juſtinus	
Mi.	14	Tiburtius	
Do.	15	Obadias	
Fr.	16	Cariſius	
Sa.	17	Rudolf	
So.	18	**Quaſimod.**	
Mo.	19	Werner	
Di.	20	Sulpitius	
Mi.	21	Adolf	
Do.	22	Lothar	
Fr.	23	Georg	
Sa.	24	Albert	
So.	25	**Miſ. Dom.**	
Mo.	26	Raimarus	
Di.	27	Anaſtaſius	
Mi.	28	Thereſe	
Do.	29	Sibylla	
Fr.	30	Joſua	

Im Ziegenstall, Ölgemälde

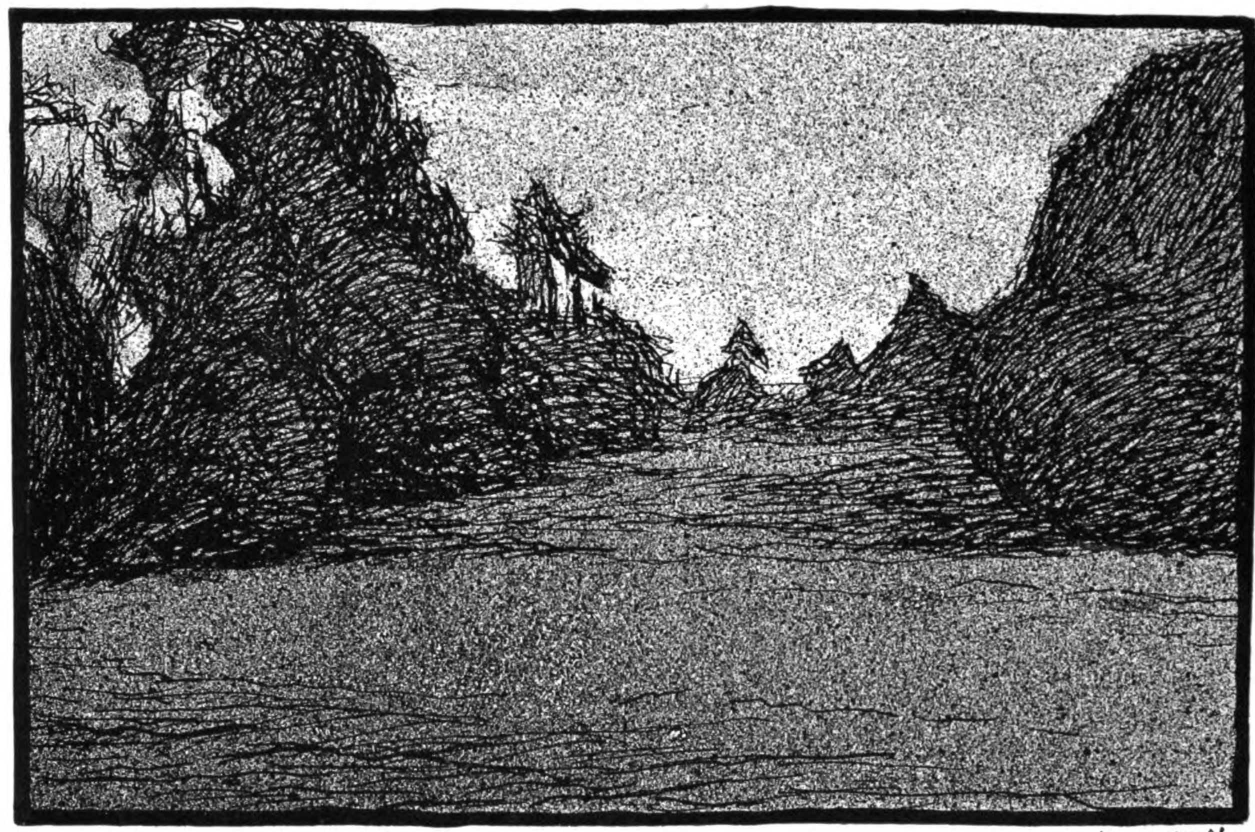


Mai

Sa.	1	Philipp, Jakobus	
So.	2	**Jubilate**	
Mo.	3	Kreuz-Erfindung	
Di.	4	Florian	
Mi.	5	Gotthard	
Do.	6	Dietrich	Wilhelm, Kronprinz des Deutſchen Reiches, geb. 1882
Fr.	7	Gottfried	
Sa.	8	Stanislaus	
So.	9	**Cantate**	
Mo.	10	Gordian	
Di.	11	Mamertus	
Mi.	12	Pankratius	
Do.	13	Servatius	
Fr.	14	Chriſtian	
Sa.	15	Sophia	
So.	16	**Rogate**	
Mo.	17	Jobſt	
Di.	18	Liborius	
Mi.	19	Sara	
Do.	20	**Himmelfahrt**	
Fr.	21	Prudens	
Sa.	22	Helena	
So.	23	**Exaudi**	
Mo.	24	Eſther	
Di.	25	Urban	
Mi.	26	Eduard	
Do.	27	Beda	
Fr.	28	Wilhelm	
Sa.	29	Maximilian	
So.	30	**Pfingſten**	
Mo.	31	**Pfingſtmontag**	

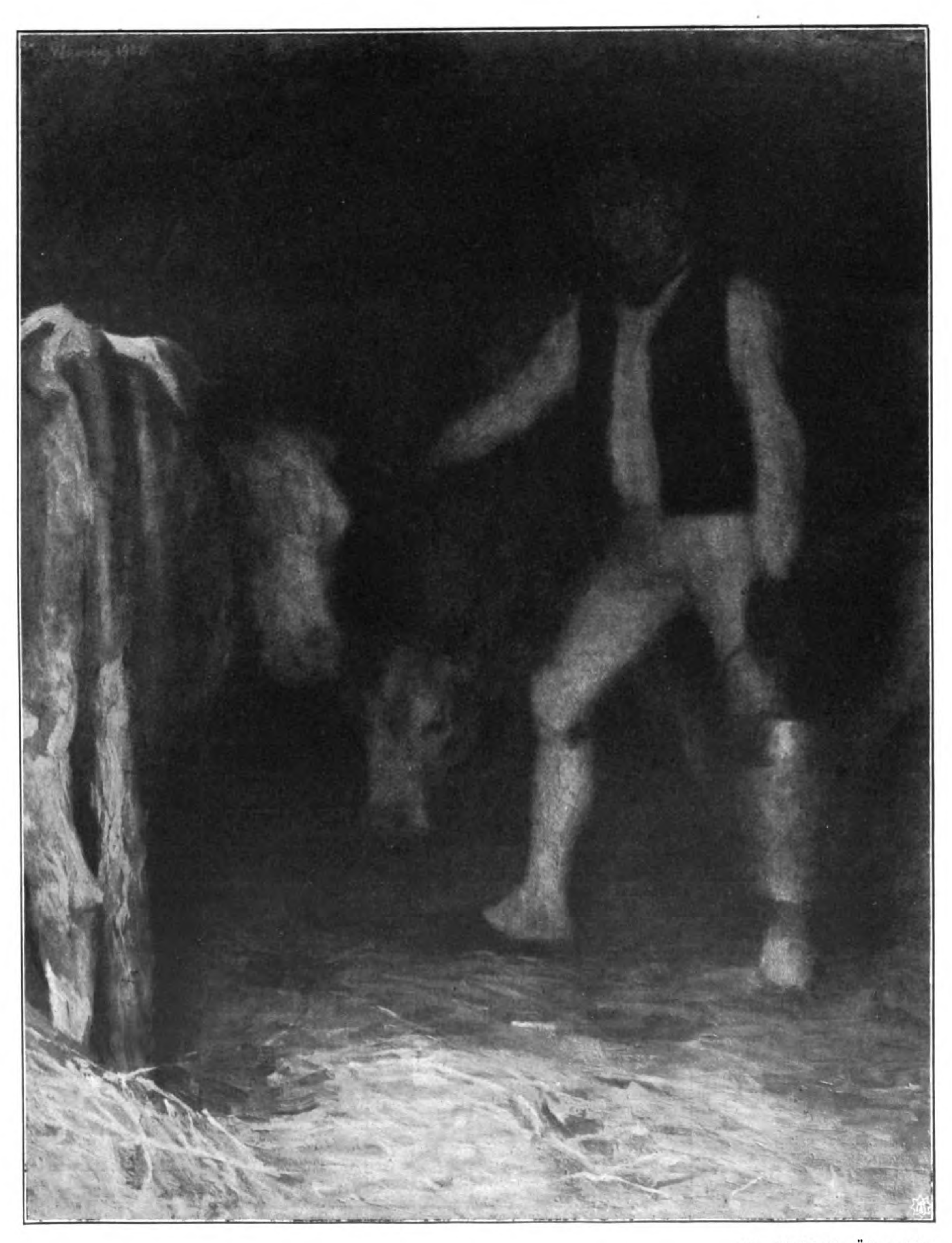


Bauer mit Pferd, Ölgemälde

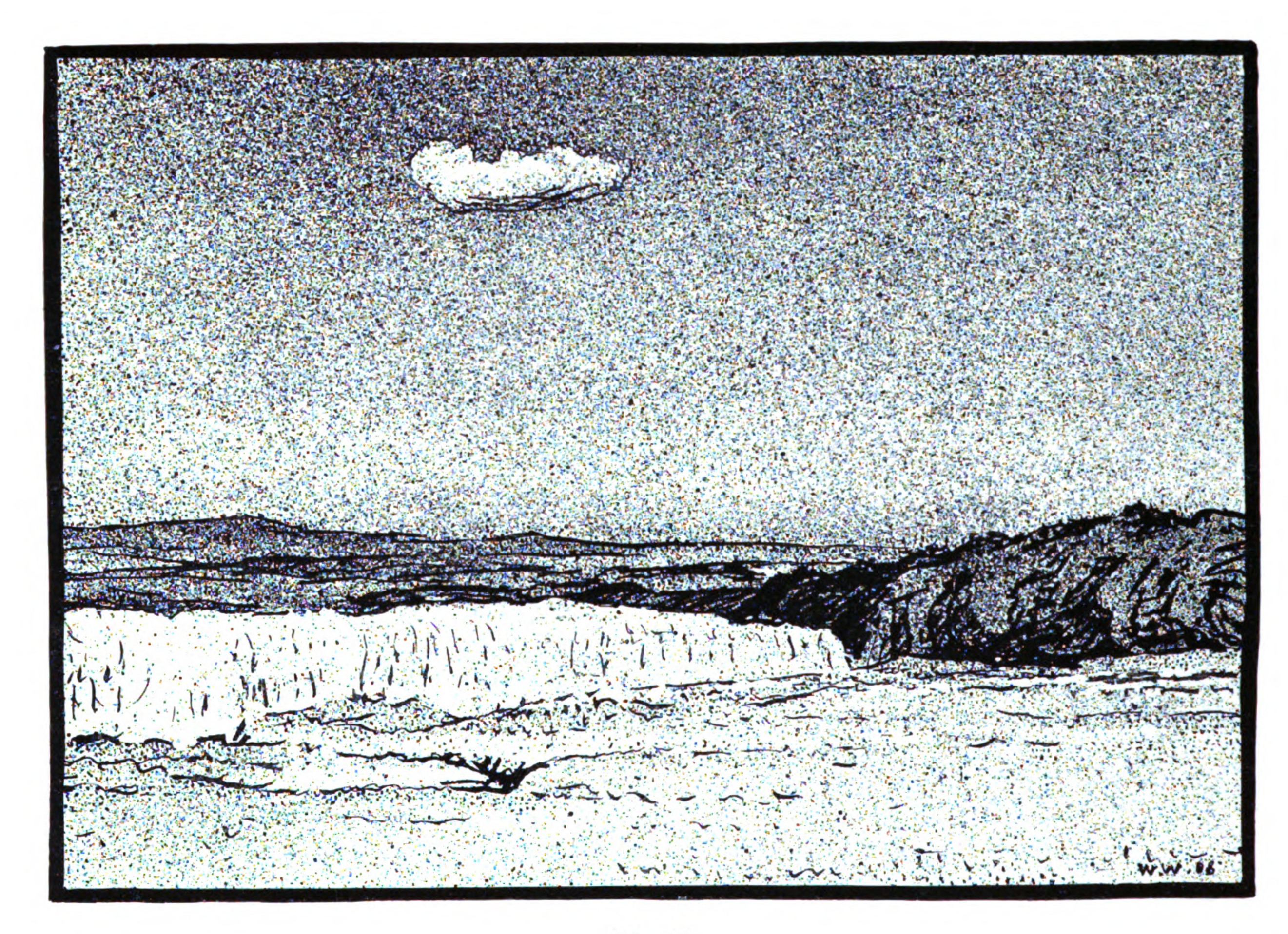


Juni

Di.	1	Nikomedes	
Mi.	2	Quatember	
Do.	3	Erasmus	
Fr.	4	Ulrike	
Sa.	5	Bonifacius	
So.	6	**Trinitatis**	
Mo.	7	Lukretia	
Di.	8	Medardus	
Mi.	9	Barnim	
Do.	10	Fronleichnam	
Fr.	11	Barnabas	
Sa.	12	Claudina	
So.	13	**1. S. n. Tr.**	
Mo.	14	Modeſtus	
Di.	15	Vitus	
Mi.	16	Juſtina	
Do.	17	Volkmar	
Fr.	18	Paulina	
Sa.	19	Gervaſius	
So.	20	**2. S. n. Tr.**	
Mo.	21	Jakobina	
Di.	22	Achatius	
Mi.	23	Baſilius	
Do.	24	Johannes d. T.	
Fr.	25	Elogius	
Sa.	26	Jeremias	
So.	27	**3. S. n. Tr.**	
Mo.	28	Leo Papſt	
Di.	29	Peter u. Paul	
Mi.	30	Pauli Gedächtn.	



Im Kuhstall, Ölgemälde



Juli

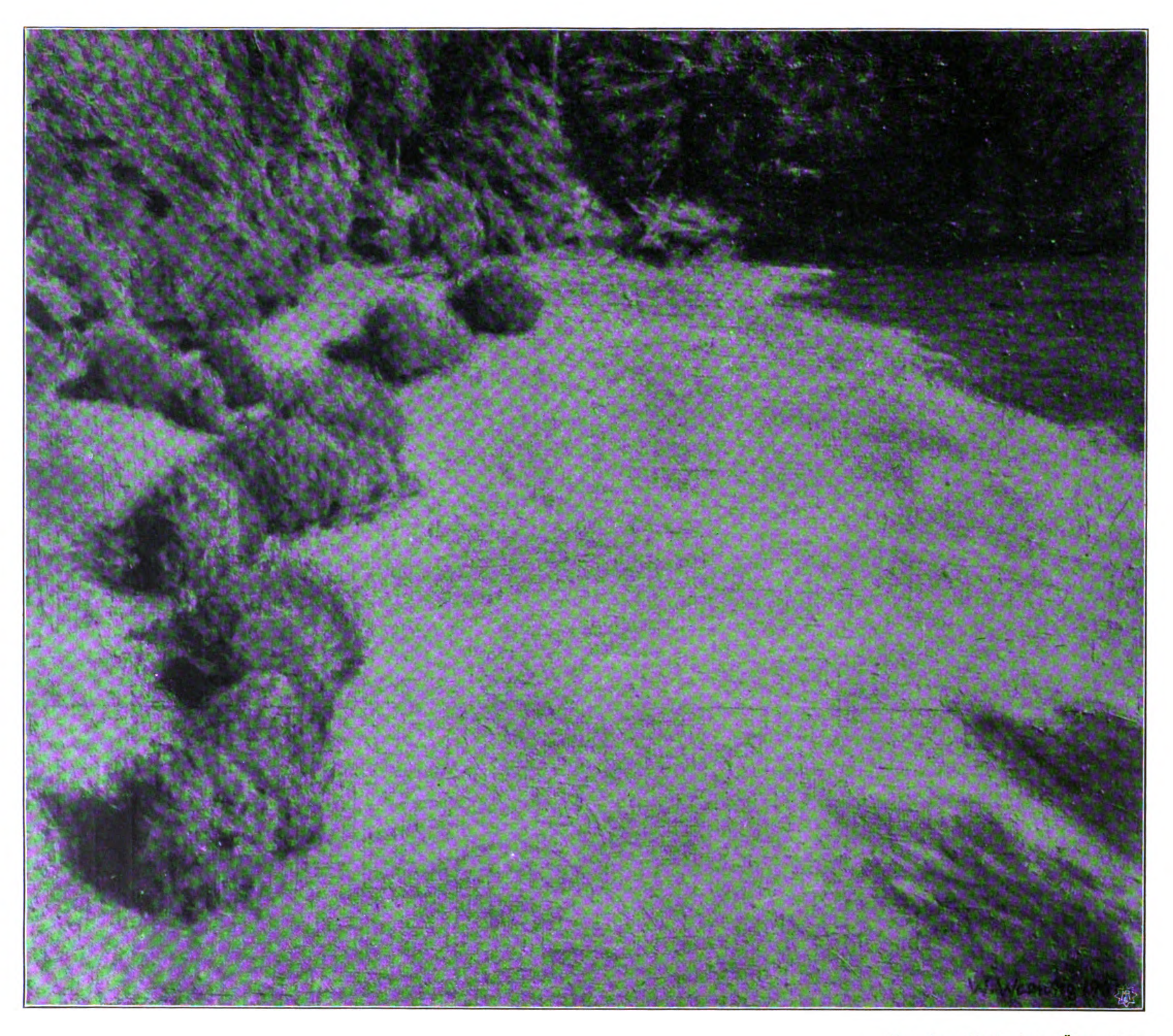
Do.	1	Theobald	
Fr.	2	Mariä Heimſ.	
Sa.	3	Cornelius	
So.	4	**4. S. n. Tr.**	
Mo.	5	Anſelmus	
Di.	6	Jeſaias	
Mi.	7	Demetrius	
Do.	8	Kilian	
Fr.	9	Cyrillus	
Sa.	10	7 Brüder	
So.	11	**5. S. n. Tr.**	
Mo.	12	Heinrich	
Di.	13	Margareta	
Mi.	14	Bonaventura	
Do.	15	Apoſtel Teilung	
Fr.	16	Walter	
Sa.	17	Alexius	
So.	18	**6. S. n. Tr.**	
Mo.	19	Ruth	
Di.	20	Elias	
Mi.	21	Daniel	
Do.	22	Maria Magdal.	
Fr.	23	Albertine	
Sa.	24	Chriſtine	
So.	25	**7. S. n. Trin.**	
Mo.	26	Anna	
Di.	27	Berthold	
Mi.	28	Innocenz	
Do.	29	Martha	
Fr.	30	Beatrix	
Sa.	31	Germanus	

Bauer an der Schnitzbank, Ölgemälde



August

So.	1	**8. S. n. Trin.**		Di.	17	Bertram	
Mo.	2	Portiuncula		Mi.	18	Emilia	
Di.	3	August		Do.	19	Sebald	
Mi.	4	Perpetua		Fr.	20	Bernhard	
Do.	5	Dominicus		Sa.	21	Anastasius	
Fr.	6	Verklär. Christi		**So.**	22	**11. S. n. Tr.**	
Sa.	7	Donatus		Mo.	23	Zachäus	
So.	8	**9. S. n. Trin.**		Di.	24	Bartholomäus	
Mo.	9	Romanus		Mi.	25	Ludwig	
Di.	10	Laurentius		Do.	26	Irenäus	
Mi.	11	Titus		Fr.	27	Gebhard	
Do.	12	Klara		Sa.	28	Augustinus	
Fr.	13	Hildebrand		**So.**	29	**12. S. n. Tr.**	
Sa.	14	Eusebius		Mo.	30	Benjamin	
So.	15	**10. S. n. Tr.**		Di.	31	Rebekka	
Mo.	16	Isaak ●					

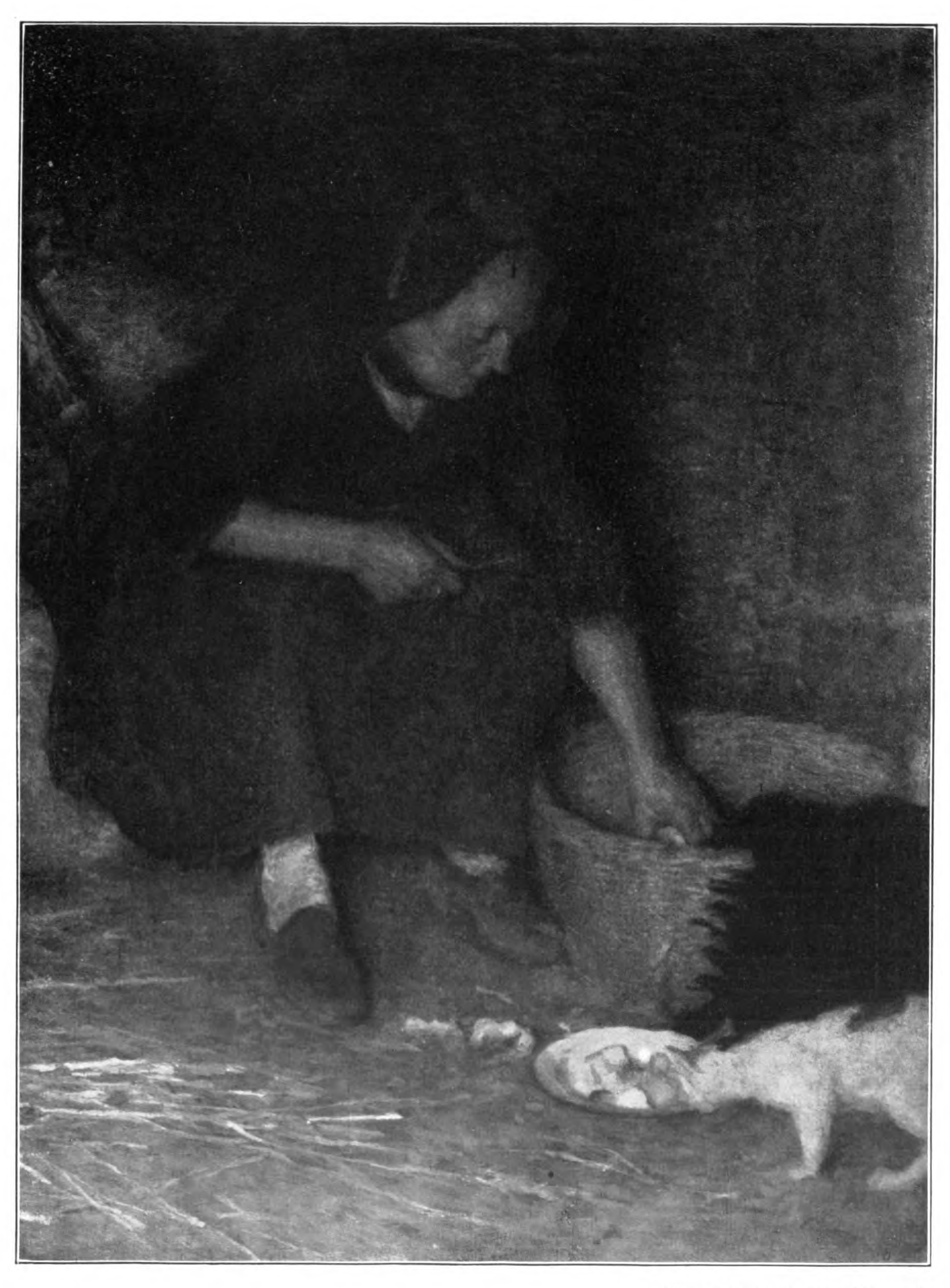


Sonnige Waldwiese, Ölgemälde



September

Mi.	1	Ägidius		Do.	16	Euphemia	
Do.	2	Rahel, Lea		Fr.	17	Lambertus	Eleonore, Großherzogin von Hessen, geb. 1871.
Fr.	3	Mansuetus		Sa.	18	Siegfried	
Sa.	4	Moses		**So.**	19	**15. S. n. Tr.**	
So.	5	**13. S. n. Tr.**		Mo.	20	Friederike	
Mo.	6	Magnus ☾		Di.	21	Matthäus Ev.	
Di.	7	Regina		Mi.	22	Moritz ☽	
Mi.	8	Mariä Geburt		Do.	23	Joel	
Do.	9	Bruno		Fr.	24	Johann. Empf.	
Fr.	10	Sosthenes		Sa.	25	Kleophas	
Sa.	11	Gerhard		**So.**	26	**16. S. n. Tr.**	
So.	12	**14. S. n. Tr.**		Mo.	27	Kosmos u. Dem.	
Mo.	13	Christlieb		Di.	28	Wenzeslaus	
Di.	14	† Erhöhung ●		Mi.	29	Michael ○	
Mi.	15	Quatember		Do.	30	Hieronymus	

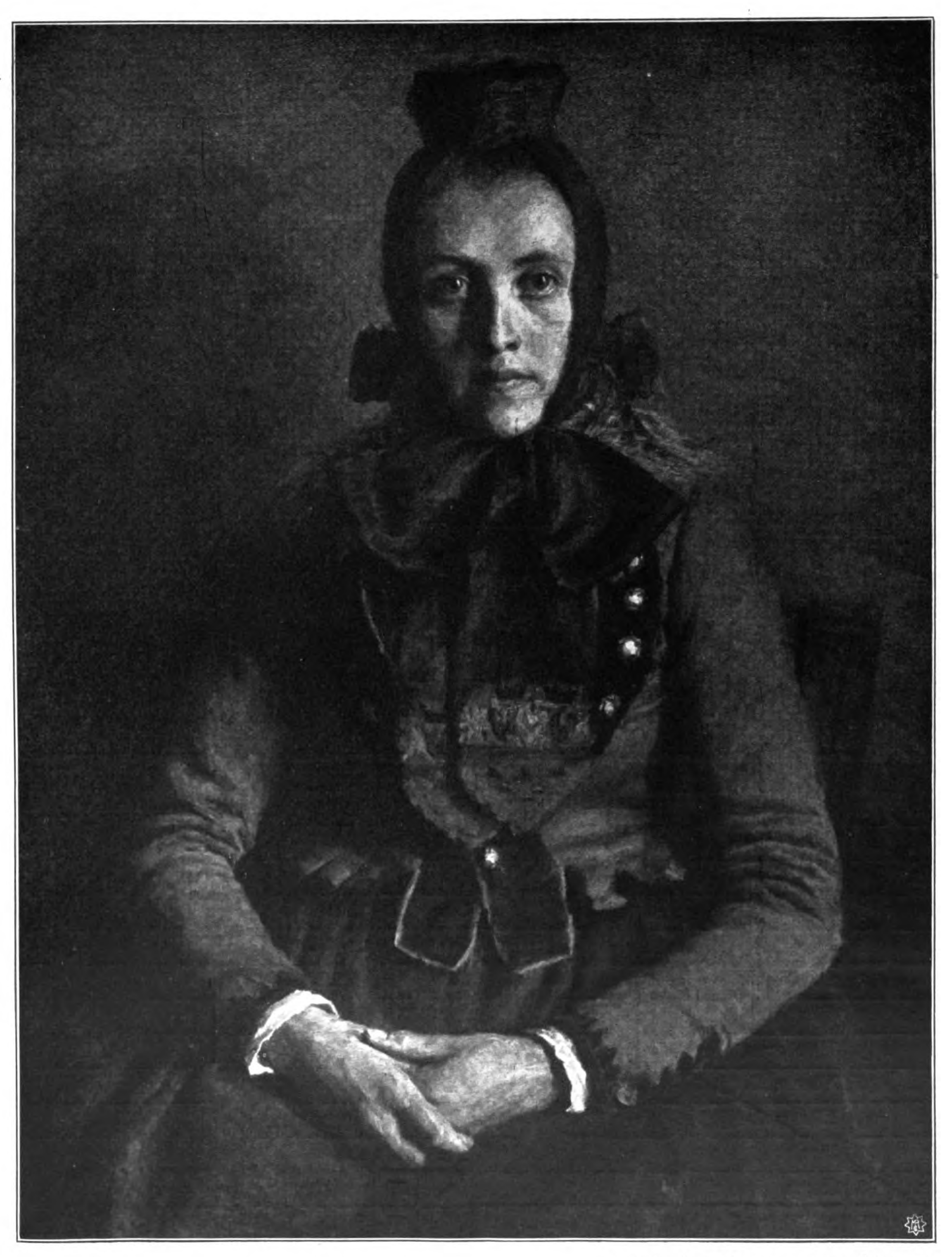


Beim Kartoffelschälen, Ölgemälde

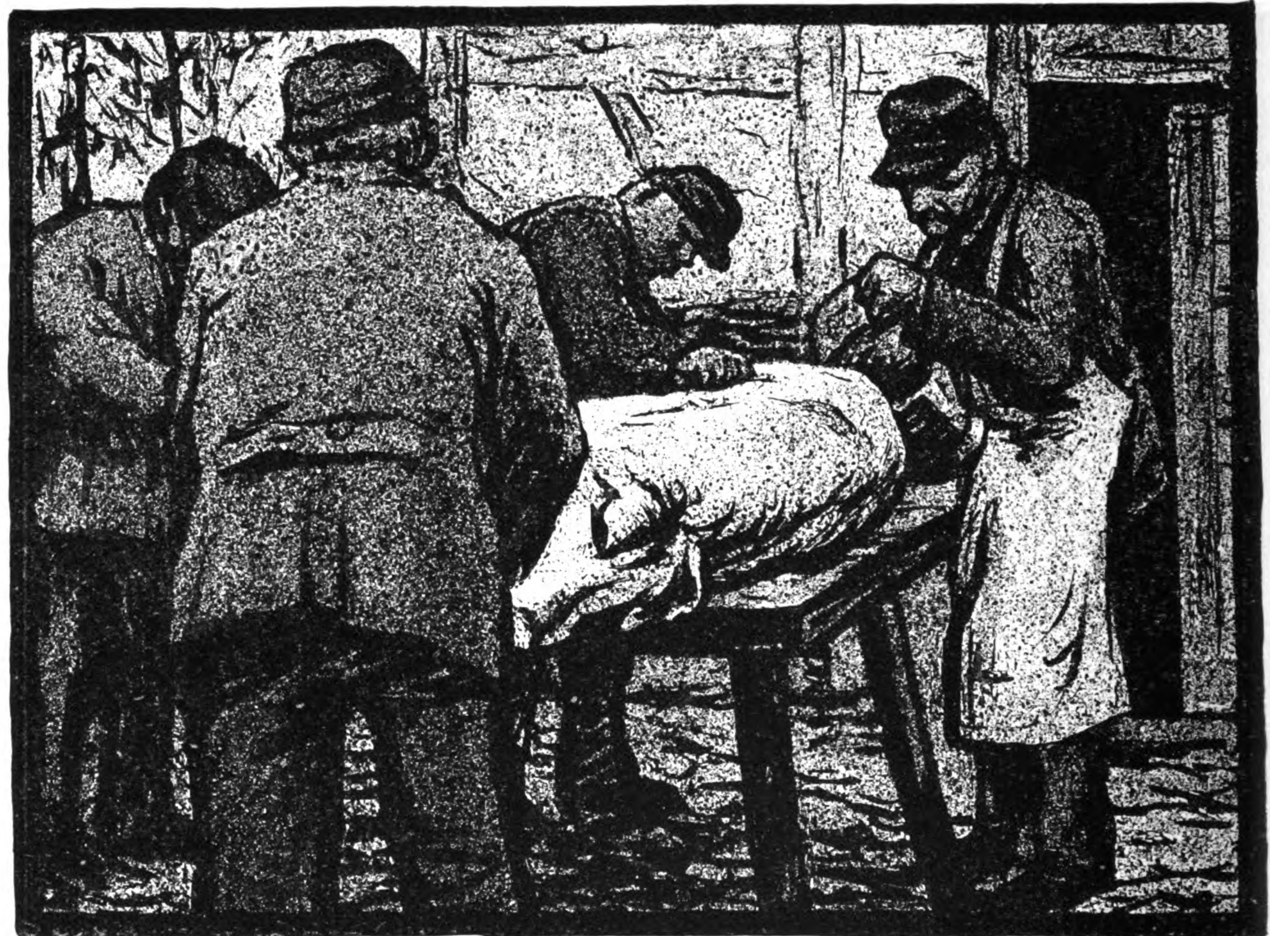


Oktober

Fr.	1	Remigius		**So.**	17	**19. S. n. Tr.**	
Sa.	2	Vollrad		Mo.	18	Lukas Ev.	
So.	3	**17. S. n. Tr.**		Di.	19	Ptolemäus	
Mo.	4	Franz		Mi.	20	Wendelin	
Di.	5	Fides		Do.	21	Ursula	
Mi.	6	Charitas		Fr.	22	Cordula	Auguste Viktoria, Deutsche Kaiserin, geb. 1858.
Do.	7	Spes		Sa.	23	Severinus	
Fr.	8	Ephraim		**So.**	24	**20. S. n. Tr.**	
Sa.	9	Dionysius		Mo.	25	Adelheid	
So.	10	**18. S. n. Tr.**		Di.	26	Amandus	
Mo.	11	Burchard		Mi.	27	Sabina	
Di.	12	Ehrenfried		Do.	28	Simon, Juda	
Mi.	13	Kolomann		Fr.	29	Engelhard	
Do.	14	Wilhelmine		Sa.	30	Hartmann	
Fr.	15	Hedwig		**So.**	31	**21. S. n. Tr.**	
Sa.	16	Gallus					



Bildnis eines Bauernmädchens, Ölgemälde



November

Mo.	1	Aller Heiligen	
Di.	2	Aller Seelen	
Mi.	3	Gottlieb	
Do.	4	Charlotte	
Fr.	5	Erich	
Sa.	6	Leonhard	
So.	7	**22. S. n. Tr.**	
Mo.	8	Claudius	Georg, Erbgroßherzog von Hessen, geb. 1906.
Di.	9	Theodorus	
Mi.	10	Martin Papst	
Do.	11	Martin Bischof	
Fr.	12	Kunibert	
Sa.	13	Eugen	
So.	14	**23. S. n. Tr.**	
Mo.	15	Leopold	
Di.	16	Ottomar	
Mi.	17	Hugo	
Do.	18	Gottschalk	
Fr.	19	Elisabeth	
Sa.	20	Edmund	
So.	21	**24. S. n. Tr.**	
Mo.	22	Ernestine	
Di.	23	Klemens	
Mi.	24	Leberecht	
Do.	25	Katharina	Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen, geb. 1868.
Fr.	26	Konrad	
Sa.	27	Lot	
So.	28	**1. Advent**	
Mo.	29	Noah	
Di.	30	Andreas	



Bauernfamilie beim Essen, Ölgemälde



Dezember

Mi.	1	Arnold	
Do.	2	Candidus	
Fr.	3	Caſſian	
Sa.	4	Barbara	
So.	5	**2. Advent**	
Mo.	6	Nikolaus	
Di.	7	Antonia	
Mi.	8	Mariä Empf.	
Do.	9	Joachim	
Fr.	10	Judith	
Sa.	11	Waldemar	
So.	12	**3. Advent**	
Mo.	13	Lucia	
Di.	14	Iſrael	
Mi.	15	Quatember	
Do.	16	Ananias	
Fr.	17	Lazarus	
Sa.	18	Chriſtoph	
So.	19	**4. Advent**	
Mo.	20	Abraham	
Di.	21	Thomas Ap.	
Mi.	22	Beata	
Do.	23	Ignatius	
Fr.	24	Heiliger Abend	
Sa.	25	**Weihnachten**	
So.	26	**2. Weihn.**	
Mo.	27	Johannes Ev.	
Di.	28	Unſch. Kindl.	
Mi.	29	Jonathan	
Do.	30	David	
Fr.	31	Sylveſter	



Die Taufpaten, Ölgemälde

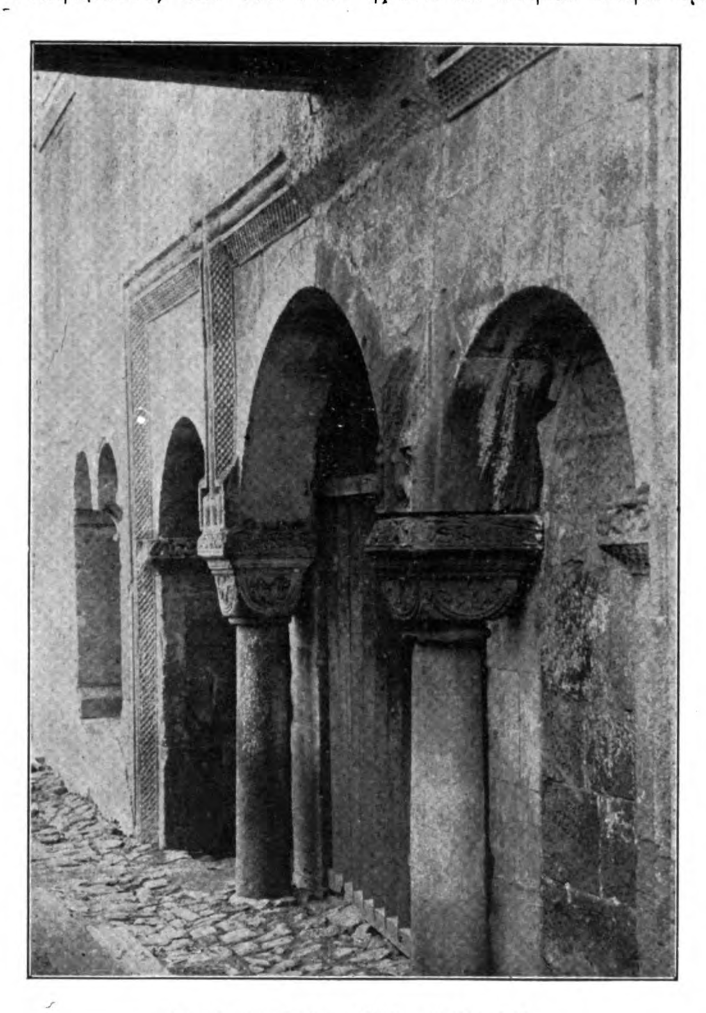


Schwälmer Brautjungfer, Ölgemälde

Der Glockenturm in Hersfeld.

Kaum ein größeres Denkmal kann gedacht werden für Hersfelds entschwundene Macht und Pracht, als die Stiftskirche vor den Mauern der Stadt. Zwar ohne Dach steht die gewaltige Basilika, nächst den Domen zu Trier, Mainz und Speyer der umfangreichste unter den romanischen Kirchbauten Deutschlands, und von den Säulen, die ehedem die Sargwände des Langhauses trugen, ist auch die letzte gefallen. In die offene Krypta scheint die Sonne, und, wo einst die Mönche ihre toten Brüder zum ewigen Frieden niederlegten, wachsen Gräser und wilde Blumen. Aber wer sich unter den Triumphbogen stellt und zum blauen Himmel emporblickt, der findet schon den Maßstab für die Größe des Werkes. Und die Gewißheit findet er auch, daß an dieser Stätte Kultur und Kunst zu Hause waren und ein gut Stück kirchlicher und weltlicher Geschichte gemacht sein muß. Sind doch der Jahrhunderte mehr als ein Dutzend vergangen, seit hier sich Jünger Winfrieds niederließen, Priester und Laien, Beter und Arbeiter, Künstler und Gelehrte. In Herolfesfelds Schutz und Schatten schrieben Haymo von Halberstadt, Lambert von Aschaffenburg und Walafried Strabo ihre Pergamente. Wenig deutsche Fürsten dürfte es geben, die nicht bei der geachteten Abtei zu Gast waren. Hier stand die Wiege von Heinrichs IV. Sohn und der Sarg von Konrads III. Gattin.

Dessen kann kein Zweifel sein, daß das mächtige Münster nicht mehr jenes Gotteshaus ist, für das Sturm den Platz suchte, das Lullus baute und der große Karl mit seiner Gunst bedachte, in das 769 die Reliquien der Titularheiligen Simon und Juda, 780 die wertvollen Gebeine Wigberts hineingetragen wurden. Auch an jene Kirche darf nicht gedacht werden, deren Grundstein 831 Abt Bruno legte und deren Weihe 850 Rhabanus Maurus vollzog. Ebenso wenig an den Bau, den Meginher nach dem Brande von 1037 errichtete und schon drei Jahre später im Beisein Kaiser Heinrichs in Benutzung nahm. Aber als das große Werk darf man mit Fug die Ruine ansprechen, das derselbe Abt 1058 gründete und erst 1144 Erzbischof Heinrich von Mainz in Konrads III. Gegenwart weihte.



Portal am Stiftsgebäude zu Hersfeld.

In einer Nacht sank dahin, was drei Menschenalter aufgebaut hatten und hundert Generationen verschönern halfen. Broglio heißt der Held, der die Fackel in den Tempel warf. Am Morgen des 20. Februar 1761 bestaunte ein Häuflein neugieriger Nachbarn rauchende Trümmer, wo im Mittelalter ein Volk von Schwärmern und Kennern Wunder der Kunst gesucht und gefunden hatte. Denn in mehr als einem Betracht bot der Bau, der den Einfluß Poppos von Stablo nicht verkennen läßt, Außergewöhnliches. Welch seltsamer Grundriß! Gab's hier neben fränkischem noch was aus der Zeit der Merowinger und Karolinger zu sehen? Wo war der quadratische Schematismus geblieben, die gute alte Zunftregel? Die unerhörte Länge des Chores und der Kreuzarme fand man nirgends wieder, weder beim älteren Salvatormünster in Fulda, noch beim jüngeren Kiliansdom in Würzburg. Dem Querhaus fehlten die Schwibbögen.

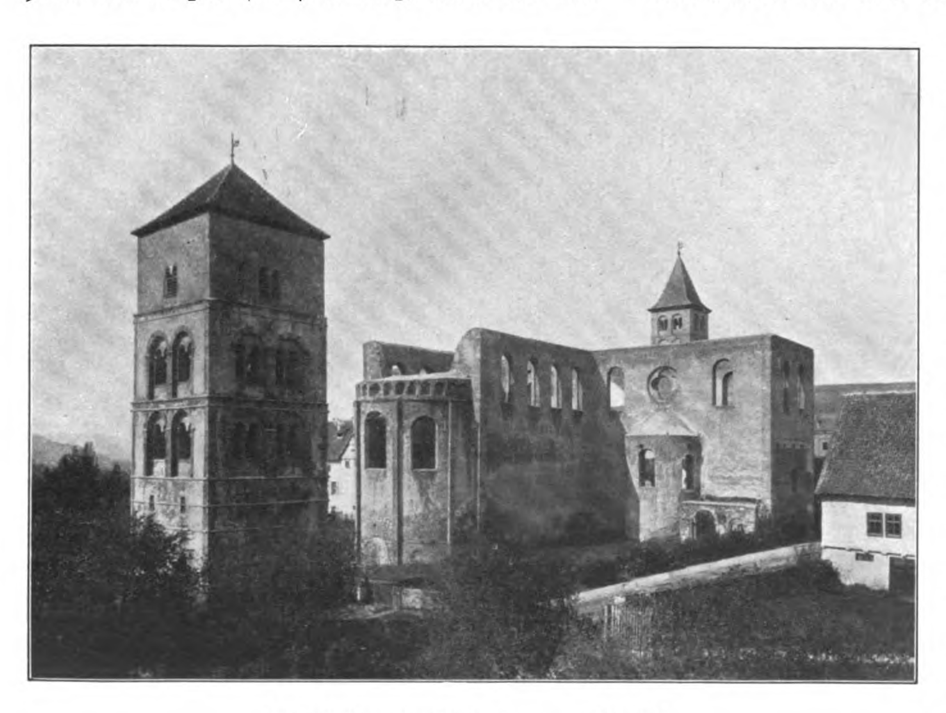
Die Höhe des Dachreiters auf der Vierung mußte so absonderlich scheinen, wie das Fehlen des nördlichen Westturmes unerklärlich. Auch

das war eigen, daß man den Weg ins Heiligtum durch den Unterbau des Westchors nehmen mußte. „An der Wand des inneren Vorhofes an der Seite gegen Abend, stand eine Abbildung des Molochischen Götzendienstes, mit einem durchs Feuer gehenden Kinde; gegenüber an den Wänden gegen Morgen waren zwey ungeheuer grose Riesenbilder an der Wand gemahlt..., wodurch das besiegte und abgeschafte Heydenthum abgebildet wurde." So berichtet ein Augenzeuge ein Vierteljahrhundert nach dem Brande. Auf der Spitze des Vierungsturmes, des „Blitzturmes", wies eine goldene Hand gen Himmel, Karls des Großen Schwurzeichen. Ein silberner Stern vor der Orgel begleitete mit seinem drehbaren Glockenspiel die Hymnen der Mönche und Pilger. Wie groß der Überfluß an Paramenten gewesen sein mag, kann die Tatsache lehren, daß Abt Godehard nicht weniger als zweihundert Stolen auf einmal verbrannte, das ausgeschmolzene Gold den Armen zu geben.



Anbau am Querhaus der Stiftskirche zu Hersfeld.

Nicht anders als dem Münster erging es den Konventsgebäuden. Noch steht der Ostflügel des großen Klostervierecks, aber nur ein verkümmertes Portal erinnert an die Zeit, wo hier Benediktiner ein- und ausgingen. Wenig mehr von alter Klosterherrlichkeit kann ein merkwürdiger Anbau am Querhaus erzählen, ein kleiner rechteckiger Raum, aus Trümmern gesunkener Bauten zusammengetragen, selbst wieder zur Ruine geworden, eine Nebensakristei oder, täuschen nicht die Durchgangsöffnungen, eine spätere Vorhalle. Fast noch ergötzlicher als die Einfalt, mit der hier der neue Meister alte Kapitelle als Basen verwandt hat, sind die Skulpturen, die der alte Meister an den Säulenköpfen schuf. Können wir die Hähne, Widder, Enten und Fische, die Masken, Ritter- und Mönchsfiguren auch



Stiftskirche und Glockenturm zu Hersfeld.

nicht mehr deuten, der Schöpfer muß an diesen lebendigen Darstellungen seine helle Freude gehabt haben, und die Klosterbrüder nicht minder. In diesen Bildern konnte der Künstler sagen, was ihm am Herzen lag, Ernstes und Lustiges, Lob und Tadel, Schmeicheleien und Grobheiten, mehr vielleicht als dem Abt auf der Kanzel zustand. Läutete jener Glöckner, den der Meister auf die Ecke des Kapitells setzte, zum Refektorium, wohin wir wohl die Architekturreste zu verweisen haben, so war er gewiß sein Freund. Über solche Steinmetzspäße mochten sich die neu eintretenden Scholaren die Köpfe zerbrechen, wenn ihnen der Schulmeister die Zeit dazu ließ, oder die fürstlichen Gäste, wenn sie der Abt durch die gewölbten Hallen geleitete, oder die Hörigen aus Hessen und Thüringen, wenn sie dem Bruder Säckelmeister den Zins brachten. Aber noch ein größeres Rätsel mochte ihnen aufs erste ein Bauwerk dünken, das abseits des Münsters lag, auf dem Gottesacker östlich vom Chor, wo die Straße aus der Stadt in die Gemarkung und Gerechtigkeit des Konventes einlief. Ein Turm, ohne Kirche oder Kapelle, der die Glocken des Klosters barg, freistehend, ein Kampanile, wie es jenseits der Alpen Brauch war, nicht sehr hoch, überschlug man die Grundrißfläche, und stark durchbrochen, zog man den später aufgesetzten Kopf mit den kleinen Schalllöchern ab. Wie kam der sonderbare Bau an die noch sonderbarere Stelle? Was war's mit diesem Glockenhaus?



Kapitell aus dem Querhausanbau an der Stiftskirche zu Hersfeld.

Fragt man die Nachbarn, die wissen es. „Hier stand der kleine Dom, den Lullus baute. Dem Gründer und Heiligen zu Ehren goß Meginher nach jenem Brande von 1037, der das Kirchenschiff und den Oberteil des Turmes zerstörte, die Lullusglocke, die noch heute den alten Namen führt. Seinen Platz fand das bienenkorbförmige Gußstück, der ältesten eines, die wir in Deutschland besitzen, in eben der Glockenstube, die man dem Turmstumpf aufsetzte. Kirche und Kloster hätte man freilich weiter nach Westen versetzt. Aber wer an der ehrwürdigen Stelle neben dem Glockenturme nur tief genug graben wollte, würde die alten Fundamente schon finden, und einen noch älteren Gang dazu."

Die Wahrnehmung, daß der Turm jeder Ansatzstelle einer Langhausmauer entbehrt, und die Überlegung, daß ein Kirchenschiff die Fenster mindestens des Untergeschosses verdeckt haben würde, genügt, die Unhaltbarkeit dieser und ähnlicher Vermutungen, die auch in die Kunstgeschichte übergegangen sind, darzutun. Welchen Grund hätte Meginher gehabt, die Stelle zu verlassen, die durch das Grab des Stifters geheiligt war? Weshalb baute man den niedrigen Turm noch aus, wo man ein neues Gotteshaus in Angriff nahm, das alles hinter sich lassen sollte, was bisher die Kunst der Architekten in Deutschland geschaffen hatte? Und dann die Einzelformen! Das ist nicht die Sprache des achten oder neunten Jahrhunderts. Nein, wer den Turm für die Warte des alten Lullusgrabes hält und die Kirchenruine für weiter nichts als den an gleichgültigem Orte stehenden Ersatzbau des untergegangenen Heiligtums, tut jenem zu viel, dieser zu wenig Ehre an. Der Sarg des Stifters hat seinen begnadeten Platz nicht verlassen. Man baute um das kleine Haus des großen Toten, das Ziel ungezählter Wallfahrer, weislich herum.

Der Turm ist nicht älter als die Kirche und auch nicht jünger. Das erkennt man, vergleicht man ihn mit jenem Turm, der das südliche Seitenschiff der Basilika im Westen abschließt. Derselbe Grundriß, dieselbe Gruppierung und Größe der Fenster, dieselben Einzelheiten, Profile und Gesimse, dieselbe Technik und auch dieselben Maße. Hier brauchte der Maurer nur



Kapitell aus dem Querhausanbau an der Stiftskirche zu Hersfeld.



Kapitell aus dem Querhausanbau an der Stiftskirche zu Hersfeld.

eine Werkzeichnung, der Steinmetz nur eine Schablone, der Zimmermann nur einen Dachriß. Und doch ist da ein gar großer Unterschied. Dem einzelstehenden niedrigen Ostturm fehlt, um dasselbe zu sein, was der eingebaute ragende Westturm, nicht weniger als die Hälfte der Höhe. Sieht man genauer zu, er ist ein Obergeschoß, das zu ebener Erde steht, eine Glockenstube, die weder, was Aufbau noch Lage angeht, die Stelle einnimmt, die ihr ursprünglich zugedacht war. Sucht man für den Kopf den Fuß, so findet man ihn am Westende des nördlichen Seitenschiffes, dem großen Turm gegenüber, als dessen angefangenes, aber nie vollendetes Gegenstück, als Mauerstumpf von quadratischer Grundfläche, der ehedem etwa bis zum Dach des Hauptschiffes gereicht haben mag, jetzt aber noch hinter den Abseitenmauern zurückbleibt.

Nach allem, was vorliegt: Der Riesenbau sollte ein westliches Turmpaar erhalten, von dem das Südstück ganz, das Nordstück nur zur Hälfte fertig wurde. So merkwürdig es klingt, das fehlende Ende setzte man neben die Kirche auf den glatten Boden, hinter den Chor, an das Ende der Gasse, die den Schall geradeswegs auf den Markt trug, den Bürger zu Messe und Amt zu rufen. Seine eherne Stimme weiter hören zu lassen, reckte sich dann bald der Einsiedler an der Friedhofsmauer eine Geschoßlänge in die Höhe, ohne freilich das Maß seines großen Bruders zu erreichen. Nur einmal im Jahre tönen heute noch seine drei Glocken, am Lullusfeste, mittags Schlag zwölf, wenn auf dem Marktplatz die Lohe angefacht wird zu Ehren „Brodr Lolls'".

Was war der Grund, daß man des Turmes Sockel hier, die Spitze dort hinsetzte? Traute man den Fundamenten nicht, oder dem Baugrund, oder dem Mauerwerk? War der Meister zum Schluß des Werkes ängstlich geworden, da er vom Sturz des Glockenhauses im nahen Fulda hörte? Man weiß es nicht. Aber das weiß man aus alten Bildern, daß der Nordturm niemals über das Dach des Langhauses hinausgekommen ist. An einen Untergang durch Feuer oder einen Einsturz aus Altersschwäche darf also nicht gedacht werden. Um ein kleines aber hätte unsere Zeit das ehrwürdige Kampanarium verloren. An einem Frühlingstage des Jahres 1895 nach stürmischer Nacht wich mit dem Frost die alte Kraft aus den Fugen des schlecht gepflegten Bauwerkes und von den drei oberen Geschossen sank die Südwestecke polternd zu Boden. Verhängnisvoller hätte am gleichen Tage ein Einfall erleuchteter Köpfe werden können, die jetzt die Zeit des alten Gesellen für gekommen hielten und lieber heute als morgen herunterreißen wollten, was die Elemente geschont hatten. Dem kühlen Verstande und warmem Herzen weniger Heimatsfreunde vor allem dem Eingreifen Ludwig Bickells ist es zu danken, daß das Denkmal aus Hersfelds großer Zeit heute und hoffentlich noch lange steht. Zu Ehren „Brodr Lolls'".

A. Holtmeyer.

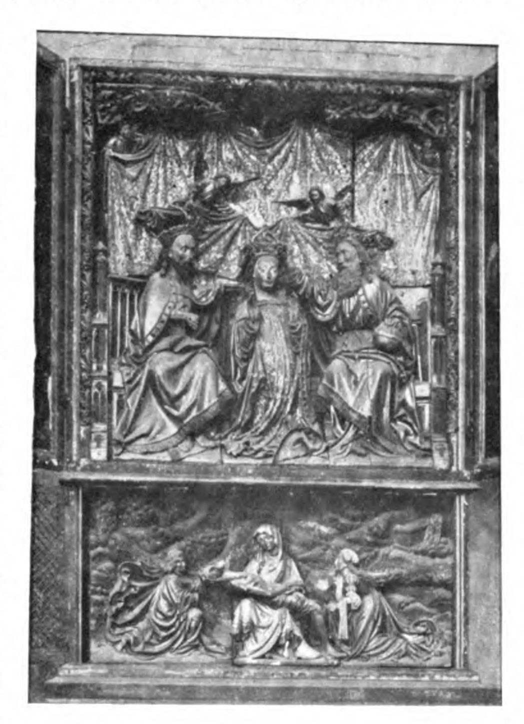


Eine böhmische Bildhauer-Arbeit in der Elisabethkirche zu Marburg.

Der hier abgebildete Marienaltar im nördlichen Querhause der Elisabethkirche zu Marburg stammt allem Anscheine nach aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Ich möchte die Vermutung aussprechen, daß auch dieser Altar dem Ausschmückungseifer des Landkomturs Dietrich von Kleen seine Entstehung verdankt, desselben Komturs, auf dessen Betreiben zwischen 1508 und 1515 die andern Schnitzaltäre im Querhause der Elisabethkirche gefertigt worden sind, wie F. Küch im vorigen Jahrgange dieses Kalenders mit großer Wahrscheinlichkeit dargelegt hat. Urkundlich wird der Marienaltar zuerst in der Küstereirechnung der Jahre 1518/19 erwähnt (Küch a. a. O.). Damit dürfte eine untere Grenze für seine Entstehungszeit gegeben sein.

Rein künstlerisch betrachtet steht er nicht so hoch wie die benachbarten Schnitzaltäre der Elisabethkirche. (Ich urteile hierbei allerdings nach der Erinnerung, da bei meiner jüngsten Anwesenheit in Marburg dieser und die meisten anderen Altäre zum Zwecke der Herstellung nach auswärts versandt waren.) Die in Holz geschnitzte Krönung Mariä im Hauptfelde erhebt sich nicht über den Charakter einer guten Durchschnittsarbeit der Zeit. Auch die Malereien der Flügel — sie stellen Szenen aus dem Marienleben dar — vermögen nicht sonderlich zu fesseln. Dagegen spricht aus den Gestalten der Predella eine temperamentvolle und bedeutende Künstlerpersönlichkeit. Wie zu Seiten der Madonna, die den toten Christus im Schoße hält, links Johannes der Evangelist, rechts Maria Magdalena sich auf ein Knie niedergelassen haben und ihre Anteilnahme an dem erschütternden Vorgange zum Ausdruck bringen, das ist mit großem Geschick und hohem Schönheitsgefühl gegeben.

Haar und Gewänder der beiden Knienden erscheinen wie vom Sturmwinde gepeitscht, — ein Widerhall der leidenschaftlichen Bewegung, die ihr Inneres durchbebt. Die überreiche Faltengebung grenzt hart an Manier, wirkt aber höchst malerisch. In merkwürdigem Gegensatz dazu erscheint die ruhige Haltung und innere Gelassenheit der Gottesmutter und die archaisch steife Lagerung des Leichnams Christi. Der Gegensatz ist so groß, daß schon bei oberflächlicher Betrachtung der Gedanke wach wird, diese Mittelgruppe könne unmöglich von dem gleichen Meister geschaffen sein und aus der gleichen Zeit stammen, wie die beiden knienden Gestalten. Ein näheres Zusehen belehrt uns auch sogleich, daß die Mittelgruppe, die Mutter mit dem toten Sohne, aus Stein besteht, während Maria Magdalena und Johannes mitsamt der Predellatafel aus Holz geschnitzt sind.



Marienaltar in der Elisabethkirche zu Marburg.

Wir haben es hier mit einem jener interessanten Fälle zu tun, in denen ältere kirchliche Kunstwerke, sei es um ihres künstlerischen Wertes willen, sei es wegen Wundertätigkeit oder aus anderem Grunde, später in eine neue Umgebung eingefügt worden sind, um eine stattlichere Erscheinung zu gewinnen.

Diese kleine alte Pietágruppe — besser ist dafür der alte deutsche Ausdruck „Vesperbild" —, ist um etwa anderthalb Jahrhunderte älter, als die Predella und der übrige Altar. Die Einfügung ist allerdings so geschickt geschehen, namentlich sind die beiden knienden Gestalten von dem genialen Bildschnitzer des sechzehnten Jahrhunderts so fein hinzugruppiert, daß das Ganze wie von jeher zusammengehörig erscheint. Wahrscheinlich ist der ganze Altar zur besseren Hervorhebung dieses altehrwürdigen kleinen Kunstwerkes geschaffen worden, in einer Zeit, der die schlichte Sprechweise des vierzehnten Jahrhunderts nicht mehr genügte.

Vordem wird die Vespergruppe auf einer Konsole oder auf einem Altartische frei gestanden haben, denn sie ist auf Ansicht von drei Seiten her berechnet. Die von rechts und links her sichtbaren Teile sind ebenso sorgfältig durchgearbeitet, wie die bei Vorderansicht zu überschauenden, und die Bank, auf welcher Maria thront, — jetzt fast ganz versteckt —, hat sauber ausgeführte, mit Maßwerk geschmückte Wangenfelder. Der feine Kalkstein erscheint wie mit dem Messer geschnitten. Die Falten sind bis zu Papierdünne ausgehölt. Zierlich gewellte Kanten umsäumen das Kopftuch der Maria und das

Lendentuch Christi, die Äderung an dem toten Körper ist mit staunenswerter Treue wiedergegeben. Die Hände und Füße verdienen ein eigenes Studium. Auch die Behandlung des Haupthaares und des Bartes ist von überraschender Feinheit. Dabei verliert sich der Künstler aber durchaus nicht in Kleinigkeiten und Äußerlichkeiten. Der tiefe Seelenschmerz der Mutter ist mit würdiger Zurückhaltung und doch mit ergreifender Innigkeit zum Ausdruck gebracht, die Züge Christi sind überaus edel, die Haltung beider Gestalten hoheitsvoll und in allen Teilen wohl durchdacht. Innerhalb der hessischen Bildhauerkunst des vierzehnten Jahrhunderts ist diese Gruppe eine auffallende Erscheinung. Hat Marburg damals einen Künstler von solcher Bedeutung besessen?

Eine ganz ähnliche Gruppe, nur dreimal größer, befindet sich im städtischen Museum zu Jena. Sie stand einst in der dortigen Stadtkirche und wurde im Jahre 1872 bei einer gründlichen sogenannten „Restauration" mit unzähligen anderen Kunstwerken alter Zeit herausgeworfen. Dabei erlitt der etwa sechs Zentner wiegende Block arge Beschädigungen, die aus unserer Abbildung deutlich zu erkennen sind. Die Dornenkrone und die Nase Christi, seine rechte Hand, die linke Hand der Mutter, die vorderen Gewandfalten, die Hälfte der Füße und ein großes Stück der Fußplatte brachen ab. Trotz aller dieser Verstümmelungen wirkt die Gruppe noch heute in ihrer harmonischen Geschlossenheit als ein vollendetes Kunstwerk.



Vesperbild im städtischen Museum zu Jena.

Die Verwandtschaft mit der Marburger Gruppe ist so eng, daß man auf den ersten Blick glauben möchte, es seien Arbeiten eines Künstlers. Auch das Steinmaterial und die technische Behandlung sind ganz die gleichen. Selbst die Bemalung, — der Leichnam Christi dunkelbraun getönt, die Mutter in einem weißen Gewande mit blauen und goldenen Streifen, auf dem weißen Kopftuche große Blutstropfen —, stimmt überein. Aber bei näherem Zuschauen entdecken wir doch allerhand wichtige künstlerische Abweichungen: Das Haupt Christi ist in Marburg steil nach oben gerichtet; auf der Jenaer Gruppe ist es mehr nach vorn gedreht, damit der Beschauer besser in den edlen Zügen lesen kann. Der lange Lockenstrang überschneidet in Marburg die Hals- und Schulterlinie des Toten in wenig glücklicher Weise; auf der Jenaer Gruppe ist er zwischen die schlanken Finger der Hand der Mutter mit eingebettet. Die Lagerung der Falten des Kopftuches und des Gewandes, namentlich von den Knien abwärts, weist beträchtliche Abweichungen, und zwar durchweg zugunsten der Jenaer Gruppe auf. Vor allem aber ist der seelische Ausdruck im Antlitz der Mutter in Jena so viel verfeinert und die ganze Haltung des Kopfes um so viel künstlerisch gereifter, als in Marburg, daß die Zurückführung beider Gruppen auf eine Künstlerpersönlichkeit durchaus unwahrscheinlich wird. Die Marburger Gruppe ist nicht nur altertümlicher in Haltung und Gebärden, sondern auch von einer künstlerisch geringeren Hand geschaffen.

Als dritte dazu gehörige Gruppe war mir bisher ein Vesperbild im Chorumgang des Magdeburger Domes bekannt, das K. Osius schon vor einem halben Menschenalter veröffentlichte.[1]) Wo sind diese drei so weit voneinander

[1]) Zeitschrift f. bildende Kunst 1893, S. 115.

entfernten und doch offenbar zu einer Familie gehörigen Werke entstanden?

Steinerne Pietágruppen aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert gibt es in Deutschland und im ganzen Gebiet der ehemaligen lateinischen Christenheit unzählige. Das Thema war seit der Einführung des Fronleichnamsfestes (Ende des 13. Jahrhunderts), vor allem aber durch die „Marienklagen", die sich aus dem Passionsspiele der mittelalterlichen Mysterienbühne entwickelten, seit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts überaus in Mode gekommen und erfuhr noch eine besondere Popularisierung durch die 1423 erfolgte Einführung des Festes Mariä Betrübnis (Festum spasmi Mariae.)



Kopf der Maria des Vesperbildes in Jena.

Die Gruppierung der beiden Gestalten zueinander ist während des vierzehnten Jahrhunderts und tief ins fünfzehnte hinein in Deutschland im wesentlichen die gleiche. Erst das spätere fünfzehnte Jahrhundert sucht nach neuen Möglichkeiten, die dann um die Wende zum sechzehnten Jahrhundert auch in überraschend großer Zahl gefunden werden, z. B. dadurch, daß die Mutter den Leichnam halb oder ganz vom Schoße herabgleiten läßt oder ihn neben sich auf die Erde legt, daß sie neben ihm niederkniet, sich über ihn beugt, das Haupt oder die Hand des Sohnes küßt, die Arme jammernd erhebt usw. usw. Das vierzehnte Jahrhundert steht im Gegensatze dazu mehr unter einer gewissen Gleichmäßigkeit der Überlieferung, Abwandlungen des gleichen Themas vollziehen sich natürlich auch, aber selten in Form prinzipieller Änderungen. Immerhin sind die gemeinsamen künstlerischen und technischen Eigentümlichkeiten der drei genannten Vesperbilder so ausgesprochen, daß eine Absonderung von der großen Masse gleichzeitiger Vesperbilder und die Zusammenstellung mit etwaigen weiteren Abkömmlingen der gleichen Familie zu sicheren Ergebnissen führen muß. Max Semrau hat sich vor kurzem in dankenswerter Weise dieser Mühe unterzogen.[1]) Ausgehend von einer Vespergruppe vom Jahre 1384 in der Elisabethkirche zu Breslau, die durchaus mit den drei genannten zusammengehört, ist er nach Sammlung umfangreichen Materials zu dem überraschenden Ergebnis gekommen, daß wir es hier mit Schöpfungen einer Werkstatt zu tun haben, die über ein Jahrhundert lang ihre gleichartigen Erzeugnisse über Schlesien, Sachsen und Thüringen, Niederdeutschland, Bayern, Böhmen, Kärnten, Niederösterreich, ja sogar über Italien ausgebreitet hat. Als Ausgangspunkt dieser Exportkunst hat er mit überzeugenden Gründen Böhmen festgestellt. Dort findet sich auch der feine, mit dem Messer zu bearbeitende Plänerkalk, aus welchem die meisten dieser Vespergruppen hergestellt sind. Auf Böhmen mit seinem starken Einschlag italienischen Kunstempfindens weisen auch die stilistischen Merkmale mit Bestimmtheit hin.



Der Vertrieb gleichartiger, im einzelnen virtuos durchgebildeter, aber fabrikmäßig hergestellter Kunstwerke von bestimmten Orten aus ist in der mittelalterlichen Kunst nichts Ungewöhnliches. Im Rheinlande kommt eine bestimmte Gattung bemalter Alabasterreliefs aus dem vierzehnten Jahrhundert vor, deren fabrikmäßige Herstellung in Südfrankreich erfolgte. Aus Flandern wurden große Schnitzaltäre und Messing-Grabtafeln weithin ausgeführt. Daß kleine Vespergruppen, wie die in der Elisabethkirche zu Marburg, auf dem Landwege so weit versandt wurden, ist also nicht seltsam. Immerhin bleibt es merkwürdig, daß z. B. Jena, im vierzehnten Jahrhundert eine unbedeutende Weinbauernstadt von etwa drei Tausend Einwohnern, ihr sechs Zentner wiegendes großes Vesperbild aus Böhmen bezogen hat. Das ungeheure Frachtstück konnte nur auf der Achse über Land verbracht werden (während z. B. für das wohl gleich schwere Exemplar im Magdeburger Dome die Beförderung auf dem Wasserwege möglich war). Es mag sein, daß der künstlerische Wert der in der böhmischen Fabrik gefertigten Vesperbilder an sich als so durchschlagend empfunden wurde, um die große und kostspielige Anschaffung so weithin zu

[1]) „Der Altar der Breslauer Goldschmiede." In „Aus Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift." N. F. 4. Bd. Breslau 1906.

bewirken. Aber ich möchte doch die Vermutung nicht unterdrücken, daß vielleicht diese Vespergruppen Nachbildungen eines besonders wunderkräftigen Urbildes waren, zu dem man von weither wallfahrtete und von dem man ein Abbild auch in der Heimat zu besitzen wünschte — etwa wie heutzutage fast in jeder katholischen Kirche eine Nachbildung der wundertätigen Madonnenfigur von Lourdes zu finden ist. Auf diese Vermutung leitet auch die Beobachtung hin, daß alle jene aus der gleichen Werkstatt stammenden Vesperbilder, selbst bei ganz verschiedener Größe, doch in Einzelheiten ängstlich übereinstimmen und daß ihr Typus trotz zeitlich so ausgedehnter Werkstattätigkeit, wie sie Semrau festgestellt hat, sich nicht ändert. Auch daß man in Breslau wie in Marburg — vielleicht auch an anderen Orten? — die altertümliche kleine Steingruppe am Beginn einer ganz anders gesinnten Kunstepoche in das Gehäuse eines großen neuen Altares einfügte, um sie ansehnlicher zu gestalten, deutet wohl auf eine besondere Verehrung hin, die sie von alters her genossen hatte.

Jena. Prof. Paul Weber.

Drei gotische Grabdenkmäler in der Pfarrkirche St. Martin zu Lorch am Rhein.

In der Pfarrkirche St. Martin zu Lorch befinden sich fünf gotische Grabdenkmäler. Nach ihrer Entstehungszeit geordnet, sind es die folgender Personen:

1. des Johannes Marschalk v. Waldeck, † 1364;
2. der Elisabeth v. Bicken und ihres Mannes Philips Hilchin v. Lorch, † 1517;
3. der Anna von Passaw, † 1496, und ihres Mannes Johann von Eschbach (dessen Todesjahr auf dem Steine unausgefüllt geblieben ist);
4. der Loret von Schoneck, † 1500, und ihres Mannes Johann von Breitbach, † 1511;
5. des Johann Hilchin v. Lorch und seiner Hausfrau Elsgin von Wallerdorf, beide † 1512.

Am wichtigsten sind die Denkmäler 1, 2 und 3, ihnen sind diese Zeilen gewidmet. Eingehender behandelt wurde bisher noch keines. Lotz[1]) nennt sie „Grabsteine mit rohen Flachrelieffiguren" und begnügt sich mit ihrer Aufzählung. Luthmer[2]) hat diese Aufzählung übernommen, erklärt jedoch die Denkmäler für „interessant durch die sorgfältig ausgeführten Rüstungen der Männer und die Kostüme der Frauen (so daß der unter 5. [= 5. in meiner Aufzählung] aufgeführte Stein von Hefner-Alteneck in seinem Werk „Trachten des christlichen Mittelalters" 2. T. 104 abgebildet wurde)[3]) und künstlerisch wertvoll durch die sprechende Charakteristik der Persönlichkeiten und die treffliche Ornamentik der Wappen." Bildlich wiedergegeben hat Luthmer 2, 4 und 5. (Fig. 83, 82 und 84.)

Wie Hefner-Alteneck den Stein nur aus kostümgeschichtlichem Interesse behandelt hat, so wurde Joh. v. Eschbach allein von Demmin[1]) aus rein waffengeschichtlichem betrachtet und schlecht abgebildet. Dasselbe Schicksal ist 1 widerfahren.[2])

Auch Lübke hat in seiner Geschichte der Plastik die Lorcher Denkmäler erwähnt, namentlich freilich nur 4 und 5.[3]) Börger[4]) scheinen die Lorcher Denkmäler ganz unbekannt geblieben zu sein.

Bisher noch ganz unbeachtet gelassen hat man das Verzeichnis der Lorcher Denkmäler, das der Mainzer Domvikar Helwich am 29. September 1614 aufgenommen hat.[5]) Wegen seiner großen Wichtigkeit für unsere Untersuchungen setze ich die Angabe über die drei zu behandelnden Grabmäler hierher:

> Extra chorum: Epitaphium ibidem (a dextris) cum effigiebus. Anno domini XV^{C} XVII starb der Ernvest Philips Hilchen von Lorch, her zu der ... mbache, Und mcccclxxx Jungfrawe Elysabeth von Bicken sein eliche Haußfrawe, welche selen ...
>
> Hilchen Bicken
>
> Ider

Das ist unser Grabmal Nr. 2! A sinistra parte. Inscriptio saxi erecti cum effigiebus wird unsere Nr. 5 erwähnt. Beide Steine stehen sich auch heute noch gegenüber.

---

[1]) Wilhelm Lotz und Friedr. Schneider: Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. Berlin 1880. Seite 304.

[2]) Ferdinand Luthmer: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1907. Seite 108 und 109.

[3]) Nicht 5, sondern 3 (= 2. in Luthmers Aufzählung) ist von Hefner-Alteneck abgebildet worden.

---

[1]) August Demmin: Die Kriegswaffen. 3. Aufl. Gera-Untermhaus 1891. Seite 421.

[2]) Ebenda Seite 400.

[3]) W. Lübke: Geschichte der Plastik. 2. Aufl. Leipzig 1871. 2. Band, Seite 653.

[4]) Hans Börger: Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des 14. Jahrh. bis zum Eintritt der Renaissance. Leipzig 1907.

[5]) Veröffentlicht bei J. Zaun: Beiträge zur Geschichte des Landkapitels Rheingau und seiner vierundzwanzig Pfarreien. Wiesbaden 1879. Seite 323—326.

Ferner: In Sacello S. Jois Baptistae[1]) nennt er zunächst Nr. 4, dann 3: Ibidem in saxo erecto cum effigiebus: Anno domini (annus non adest) starb der Vest Johan von Eschbach, dem Gott genadt. Anno domini mccccxcvi starbe die Veste Anna von Eschbach, geborne von ... Eschbach Dipperg Specht ....

Schließlich: A sinistris in saxo erecto cum effigiebus: Anno domini mccclxiiii. O (obiit) Johannes Marschalck miles de Waldecke, ipso die S. Bonifacij Epi. C. A. R. I. P. A. Waldeck Stumpf de Waldeck.

Also das Grabmal des 1364 verstorbenen Waldeckers hat ebenso wie die beiden anderen[2]) im Jahre 1614 gestanden! Da man damals noch nichts von Denkmalspflege[1]) wußte und kaum eine alte Grabplatte aufgestellt haben wird, um eine jüngere an ihre Stelle zu legen, sich für eine solche lieber einen freien Platz in der Kirche suchte, können wir ruhig annehmen, daß die drei Denkmäler stets gestanden haben. Die Anordnung der Schrift bei 1 und 2 beweist nichts dagegen, sie ist ein Rudiment, das noch lange nach der Aufstellung bleibt. Erst nach und nach sucht man bei den Stehdenkmälern nach einer anderen Lösung des Schriftproblems. Der nächste Schritt ist, daß man die Inschrift auf den oberen und die Seitenstreifen beschränkt[2]), erst sehr spät kam man auf die beste Lösung, auf die Anbringung einer Schrifttafel zu Häuptern oder Füßen, und noch viel später — im Anfange des 16. Jahrhunderts — wurde das allgemein.[3])



Abb. 1.

[1]) Nach Zaun Seite 326 ist das sacellum S. Jois Baptistae auf der Nordseite des Chores. Die Denkmäler 1, 3 und 4 aber befinden sich heute im Chor des nördlichen Seitenschiffes und zwar 1 auf der linken, 3 und 4 auf der rechten Seite. Also in derselben Stellung, in der sie Helwich aufgezeichnet hat. Wir dürfen also wohl annehmen, daß der Chor des nördlichen Seitenschiffes und das Sacellum Jois Baptistae identisch sind. Da Helwich außer dem Denkmal des Waldeckers von 1364 noch eines von 1359 und eines von 1382 dort erwähnt, dürfte die Entstehung dieses Bauteiles mindestens um 1355 gesichert sein. Die Bedenken Luthmers und des Kaplans Stoff, der die Beschreibung bei Zaun geliefert hat, werden damit hinfällig.

[2]) Daß es von 2 nicht ausdrücklich bemerkt ist wie bei den andern, ist bedeutungslos, da es an seinem heutigen Platze genannt ist und auch bei dem auf der gleichen Seite befindlichen Renaissancedenkmal des Joh. Hilchen von Lorch, das zweifellos stets gestanden hat, die Angabe fehlt.

[1]) Wie fern dem 16., 17. u. 18. Jahrhundert der Gedanke an Denkmalpflege lag, kann man im Mainzer Domkreuzgang an vielen Beispielen studieren. Da finden sich Denkmäler, auf denen ganze Teile der Figur des Verstorbenen weggemeißelt sind, um Raum für eine neue Grabschrift zu gewinnen. An anderen Steinen finden sich die Figur quer durchschneidende Vertiefungen, in die eherne Schrifttafeln eingelassen waren.

[2]) Wie zum Beispiel bei dem Denkmal des Sifrit v. Schwalbach, † 1497 in Boppard.

[3]) Das erste Beispiel ist, nach meinen bisherigen Feststellungen, das Denkmal des 1437 verstorbenen Heinrich zum Jungen und seiner Frau im Westchor der Katharinenkirche zu Oppenheim. Aber erst mit dem Denkmal des 1504 verstorb. Berthold von Henneberg im Mainzer Dom setzt sich die Schrifttafel durch.

Besonders wichtig ist die Helwichsche Nachricht für das Denkmal des Johann Marschalk von Waldeck. Denn daß dieses für die Aufstellung von vornherein bestimmt war, sieht man auf den ersten Blick, daß es auch stets gestanden hat, geht aus der Aufzeichnung des Mainzer Domvikaren unwiderleglich hervor.[1]) Einer Beschreibung des Bildwerkes überhebt mich die Wiedergabe in der ersten Abbildung. Die Maße des Steines sind 280×146 cm. Die in Majuskeln abgefaßte Randschrift ist nach innen gekehrt und lautet:

✠ANNO · DNI · M · CCCLXIIII (1364) Ø IOHANNES · MARSCHALD · MILES · DE · WALDECKE · I̅PO DIE · BO[NIF]ACII E̅PI (episcopi) · CU̅I · AIA · REQESCAT · IPACE · AMEN ·

Damit endet die Grabschrift. Auf dem Raume, der bis zum Kreuz an ihrem Anfange freiblieb, befindet sich, nach außen gekehrt, eine zweizeilige Minuskelinschrift, deren Buchstaben nur etwa halb so groß sind wie die Majuskeln. Sie beginnt unter dem A des Wortes ANNO und lautet:

johes (s in Spiegelschrift).



Abb. 2.

Außer diesem Vorkommen zweier Schriftarten bietet das Denkmal noch eine ganze Reihe von Besonderheiten: Die Überschneidung des Rahmens durch Schild und Helmzier, die seltsame Art, wie der Helm über die linke Schulter hängt, ferner die flüchtige Behandlung der Architektur und die Anbringung der Wappen vor den Pfeilersockeln. In all dem offenbart sich ein Schwinden des Architektur-Gefühls, daß wir auch an andern Denkmälern dieser Zeit beobachten können.[1]) Was aber unser Grabmal aus der Reihe ähnlicher Werke der Zeit heraushebt, ist die Auffassung des Verstorbenen. Wie der Ritter von Waldeck da vor uns hintritt, das ist ganz außerordentlich! Man denkt unwillkürlich an den alten, deutschen Wahlspruch: „Furchtlos und treu, allweg beständig", an den Ritter trotz Tod und Teufel. Es ist etwas Rolandsmäßiges in dieser Figur, und das stellt unsern Künstler bei aller handwerklichen Unbeholfenheit hoch über die Schöpfer der technisch besseren, aber temperamentlosen und konventionellen Rittergrabmäler in Frankfurt, Kronberg, Boppard und Kreuz-

---

[1]) Ich mache noch darauf aufmerksam, daß das sonst vorzüglich erhaltene Denkmal gerade unten beschädigt ist.

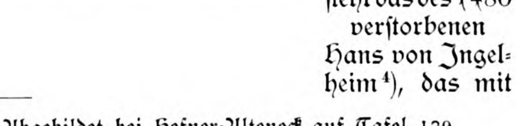
[1]) So an dem Denkmal des Beumung von Hohenstein in Lierschied bei St. Goarshausen und an zwei Denkmälern im Kreuzgang des Marienbergs bei Boppard.

nach.[1]) **Erzielt ist dieser gewaltige Eindruck durch die Beinstellung, die der Gestalt etwas Stand**festes gibt, durch die Art, wie die eisengepanzerte Rechte das lange, spitze Schwert und die Linke den Dreieckschild packt. Verstärkt wird er noch durch den Ausdruck des Gesichts, das gar trutziglich unter der Kesselhaube aus der Helmbrünne herausschaut. Augen, Nase, Mund und ein kleines Stückchen Stirn, das von zwei tiefen, von der Nasenwurzel ansteigenden Vertikalfalten durchfurcht wird, mehr ist nicht sichtbar. Diese Stirnfalten und der tief eingegrabene Zug um den kleinen, festgeschlossenen Mund geben dem Antlitz etwas außerordentlich Individuelles. Es erscheint mir zweifellos, daß der Künstler Porträtähnlichkeit mindestens angestrebt hat.

Die Frage liegt nahe, ob wir nicht noch andere Werke von der Hand dieses großen Künstlers besitzen. Leider kann sie — wenigstens vorderhand — nicht bejaht werden. Dagegen können wir den Einfluß des Lorcher Meisters von 1364 durch das ganze 15. Jahrhundert bis in den Anfang des 16. hinein verfolgen. Ich habe oben gesagt, daß die Gestalt des Waldeckers etwas Rolandsmäßiges hat. Dies Rolandsmäßige ihren Rittergestalten zu geben, ist von nun an das vorwiegende Bestreben der mittelrheinischen Grabplastik. Aus diesem Bestreben heraus entstehen dann Werke wie das Denkmal des 1431 verstorbenen Philipp von Ingelheim in der evangelischen Pfarrkirche zu Ober-Ingelheim[1]), das des 1463 verstorbenen Conrad Marschalk von Waldeck im (alten) Chor der katholischen Kirche zu Gau-Algesheim[2] und das des Wilhelm von Ingelheim, gestorben 1465 in derselben Kirche, in der sich das des älteren Ingelheimers befindet.[3]) Und gleich neben diesem Denkmal steht das des 1480 verstorbenen Hans von Ingelheim[4]), das mit



Abb. 3.



[1]) Man möchte fast glauben, daß die Stellung einzelner Ritter auf höfischen Brauch zurückzuführen ist. Günther v. Schwarzburg, † 1349, Rudolf v. Sachsenhausen, † 1370, beide im Frankfurter Dom begraben, und Hartmut VI. von Kronberg, begraben in der Kapelle seiner Burg, stehen in sehr steifer Stellung da, den Topfhelm mit der hohen Helmzier im rechten Arme, Schild und Schwert mit der Linken in Oberschenkelhöhe haltend. Weikhard Frosch, † 1378, begraben in der Katharinenkirche zu Frankfurt, und Franko VII. von Kronberg, † 1382, begraben in der Burgkapelle seines Stammschlosses, zeigen dieselbe Haltung, nur fehlt der Schild. Die Übereinstimmung dieser beiden Denkmäler ist übrigens so groß, daß ich denselben Meister für sie annehmen möchte.

[1]) Abgebildet bei Hefner-Alteneck auf Tafel 129.

[2]) In dem Rest des Kreuzganges der Liebfrauenkirche zu Oberwesel befindet sich der leider stark zerstörte Grabstein eines Ritters, der so sehr mit dem Gau-Algesheimer übereinstimmt, daß ich ihn für eine Schöpfung desselben Meisters halte.

[3]) Abgebildet bei Hefner-Alteneck auf Tafel 136.

[4]) Ebendort auf Tafel 131.

dem des 1497 verschiedenen Sifrit von Schwalbach in der Carmeliterkirche zu Boppard dieses Streben am vollkommensten verwirklicht.[1])

Das zweite Denkmal, das wir behandeln wollen, ist rund 120 Jahre jünger (s. Abb.). Es mißt 285×152 cm. Die links oben beginnende, nach innen gekehrte Minuskelinschrift lautet:

Anno ʅ dm̄ ʅ XV^C XVII starb[22])
der ʅ ernveste · philipps ʅ hilchin · von · lorche · here · zu ... nbache · vn(d) m · cccc · lxxx ·
jungfrauwe ʅ elizabeth ʅ vō ʅ bickē · sȳ · eliche ʅ hulthf · welche ʅ (s)ele ʅ

In der Umschrift fällt — neben der Benennung der Frau als „jungfrauwe“ und der seltsamen Abkürzung „hulthf“ — die Verschiedenheit der Schriftführung auf. Die Buchstaben auf der, der Frau gewidmeten, linken Langseite stehen viel enger und regelmäßiger als die der, dem Manne gewidmeten, Worte. Dort tritt zu dem noch das eigentümliche s am Schlusse des Namens „philipps“ auf. All das läßt darauf schließen, daß die Inschriften aus verschiedenen Zeiten stammen und weiterhin, daß das Denkmal nach dem Tode der früher verstorbenen Frau angefertigt wurde, wobei man Platz für die Grabschrift des Mannes gelassen hatte, der erst nach dessen Tode ausgefüllt wurde. Das kommt ja oft vor, und daß gerade in Lorch auch noch in andern Fällen so verfahren wurde, werde ich bei Betrachtung des dritten Denkmals zeigen. Für die frühere Entstehung des Steines haben wir aber noch ein anderes Zeugnis. Rechts oben neben dem Kopfputz der Frau befindet sich nämlich folgendes Meisterzeichen: Dasselbe Zeichen aber ist auch auf dem Stamme des Kruzifixes, der auf dem Kirchhof südlich der Kirche steht und inschriftlich von 1491 stammt, angebracht.[3]) Wir können somit die Entstehung des Grabmals zwischen das Todesjahr der Frau 1480 und die Fertigstellung des Kruzifixes 1491 setzen. Man ist zunächst versucht, für den sehr hochstehenden Kruzifixus, trotz des gleichen Zeichens, den Schöpfer des Grabmales abzulehnen. Ein Vergleich der Falten an dem Lendentuche Christi und dem Gewande der Frau zeigt jedoch dieselbe eigentümliche wie geschnittene Behandlung des Steines. Daß der Meister des Grabmals aber auch ein feiner Künstler war, zeigt eine genauere Untersuchung seiner künstlerischen Werte. Man werfe nur einen Blick auf andere Denkmäler von Ehepaaren.[1]) Feierlich frontal, streng repräsentativ, aber auch ganz fremd stehen da meist die Gatten nebeneinander. Hier und da sind sie auch einander zugekehrt, ohne sich jedoch innerlich näherzutreten. Wie ganz anders ist das hier! Wie diese zwei alten Leutchen sich aneinanderschmiegen, gewissermaßen verwachsen: Die ganze deutsche Innigkeit, das deutsche Gemüt liegt darin. Und wie meisterhaft sind diese guten, alten Gesichter gearbeitet! Wie fromm schaut die Frau darein, wie gutmütig, man möchte fast sagen nachtwächterlich, blickt der greise Ritter unter der mächtigen Schale hervor. Die Namen Spitzweg und Richter fallen dem Betrachter vor diesen Gestalten ein. Wir haben hier sicherlich eines der besten Grabmäler eines deutschen Ehepaares!

Die Rahmung bietet nichts Besonderes, auch die Wappen mit den Stechhelmen und den wild zerklüfteten Helmdecken finden sich gleich oder ähnlich auf anderen Denkmälern der Zeit, so auf dem des 1506 verstorbenen Friedrich von Dalberg und seiner Frau in St. Katharinen zu Oppenheim. Bemerkenswert dagegen ist das Fehlen der Tiere. Das ist wohl zum ersten Male bei dem Denkmale Diethers III. von Katzenellenbogen † 1276, einst in Reichklaren zu Mainz, jetzt im Museum zu Wiesbaden, zu beobachten, dann wird es im Laufe des 14. Jahrhunderts besonders in Mainz sehr beliebt, wie man an vielen Grabplatten im dortigen Domkreuzgang beobachten kann. Um 1500 siegt der Brauch endgültig.

Außer dem Kruzifix auf dem Kirchhof können wir noch eine Grabplatte unserem Künstler mit einiger Sicherheit zuschreiben. Sie ist in einer der nördlichen Nebenkapellen der Katharinenkirche in Oppenheim in den Boden eingelassen.[2]) Sie mißt 215 × 103 cm. Ihre Minuskelinschrift ist leider stark zerstört, doch ist die Jahreszahl 1504 noch lesbar. Die Figur der Verstorbenen und die Wappen sind tadellos erhalten. Das Zeichen des Lorcher Meisters fehlt, es kann sich jedoch sehr wohl auf einem der zerstörten Teile des Schriftbandes befunden haben. Die Haltung der gefalteten Hände der Frau ist ähnlich, ähnlich die Anordnung des Rosenkranzes zwischen den langen Vertikalfalten. Gerade die Faltengebung aber und die schnittartige Behandlung des Steines stimmen so sehr überein, daß wir dieses Werk wohl unbedenklich

---

[1]) Ich möchte hier auf das in Rimpar bei Würzburg befindliche und allgemein Tilmann Riemenschneider zugeschriebene Grabmal des Eberhard v. Grumbach aufmerksam machen. Es scheint mir unter mittelrheinischem Einfluß entstanden zu sein. Abgebildet ist es bei Eduard Tönnies: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 22, Figur II.

[2]) Hinter dem b ist ein t-ähnlicher Buchstabe sichtbar, dessen Bedeutung unklar ist.

[3]) Das Zeichen auf dem Kruzifix hat schon Lotz bemerkt (Seite 304), das auf dem Grabsteine dagegen hat er übersehen. Ebenso Luthmer (Seite 110).

[1]) Reiches Vergleichsmaterial findet sich bei Börger, Hefner-Alteneck, ferner bei Herm. Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 14.

[2]) Es wäre zu wünschen, daß die noch vorzüglich erhaltene Platte an der Wand aufgestellt würde, an ihrem jetzigen Platze ist sie schutzlos jeder Zerstörung ausgesetzt.

dem Lorcher Meister mit dem Zeichen zuschreiben dürfen. Auch bei diesem, übrigens ungerahmten Denkmal fehlt das symbolische Tier.[1])

Sie fehlen auch bei dem letzten Denkmal, das wir hier betrachten wollen (Abb. 3). Auch dieses hat keine architektonische Rahmung, der uralte kastenförmige Denkmalstypus[2]) tritt hier wieder hervor. Der Stein mißt 218×135 cm. Die links oben beginnende Minuskelinschrift lautet:

anno dm̄ mccccxcvı (1496) stőbe dyße veste
anna vō eßbach gebőn vo Passaw

Der Rest dieser Seite ist leer; unten befindet sich kein Schriftband. Der Anfang der linken Seite ist ebenfalls leer, dann folgen die Worte:

der vest Johan von eschbach den got g[na]d am[en].

Dieser Stein ist wertvoll, weil er den unwiderleglichen Beweis liefert, daß man solche Denkmäler nach dem Tode des einen Gatten anfertigen ließ und zugleich zeigt, wie man sich in diesem Falle mit der Schrift abfand. Hier hat man den auf die Frau bezüglichen Teil vollständig hingesetzt, den Rest des Schriftbandes liniiert — die Linien sind noch deutlich sichtbar! — und an seinem Ende den Namen des Mannes mit der unveränderlichen Schlußformel angefügt. Der Raum für seine Lebensdaten blieb so in der Mitte frei. Wie der Augenschein lehrt, reichten dazu die beiden seitlichen Bänder vollkommen aus.[3])

Das Seltsamste an diesem Denkmal ist die Kleidung und Haltung der Frau. Das ist schon Hefner-Alteneck aufgefallen und er hat sich darüber (Seite 134) folgendermaßen ausgesprochen: „Höchst merkwürdig ist, daß hier die Frau auf dem Grabsteine ganz gegen die gewöhnliche Art des Mittelalters nicht mit gefalteten Händen, nicht mit Rosenkranz und umhülltem Haupte erscheint, sondern in festlichem Putze, in freier Stellung, mit den Händen agierend dargestellt ist .... Die Frau (trägt) den hohen Kopfputz, welcher gewöhnlich weiß und mit Goldlinien gestickt war. Ihre Haare sind mit Schnüren umflochten, welche hinten eine Art Quaste bilden. Das weit ausgeschnittene Oberkleid, dessen Falten sich vorne unter einem zierlichen Knopfe vereinigen, wird durch einen Gürtel auf der Seite in die Höhe gehalten, wodurch sich das Unterkleid zeigt." Es ist mir bisher noch nicht gelungen, eine auch nur ähnliche Gestalt zu finden, wir stehen hier vor etwas ganz Außergewöhnlichem. Und auch vor etwas Unerklärlichem! Denn die Haltung der Hände scheint auf Erschrecken zu deuten. Aber vor wem erschrickt die Frau? Man kann darüber die romantischsten Vermutungen haben, wissen können wir darüber nichts. Zu allerlei boshaften Vermutungen könnte die Tatsache führen, daß die Dame ihren rechten Fuß auf den linken ihres Mannes gesetzt hat. Auffällig ist auch der Gegensatz der beiden Gestalten, die Steifheit des Mannes neben der Grazie der Frau. Doch das kann künstlerische Absicht gewesen sein. Besonders beachtenswert ist der großzügige Faltenwurf des Frauengewandes und die malerische Haltung des Ganzen. Wir haben es hier mit einer hervorragenden Schöpfung zu tun, deren Meister wir leider nicht kennen. Auch andere Werke seiner Hand konnte ich bisher nicht finden.

Die Lorcher Denkmäler sind in der Kunstgeschichte bisher kaum beachtet worden, ich glaube mit Unrecht.

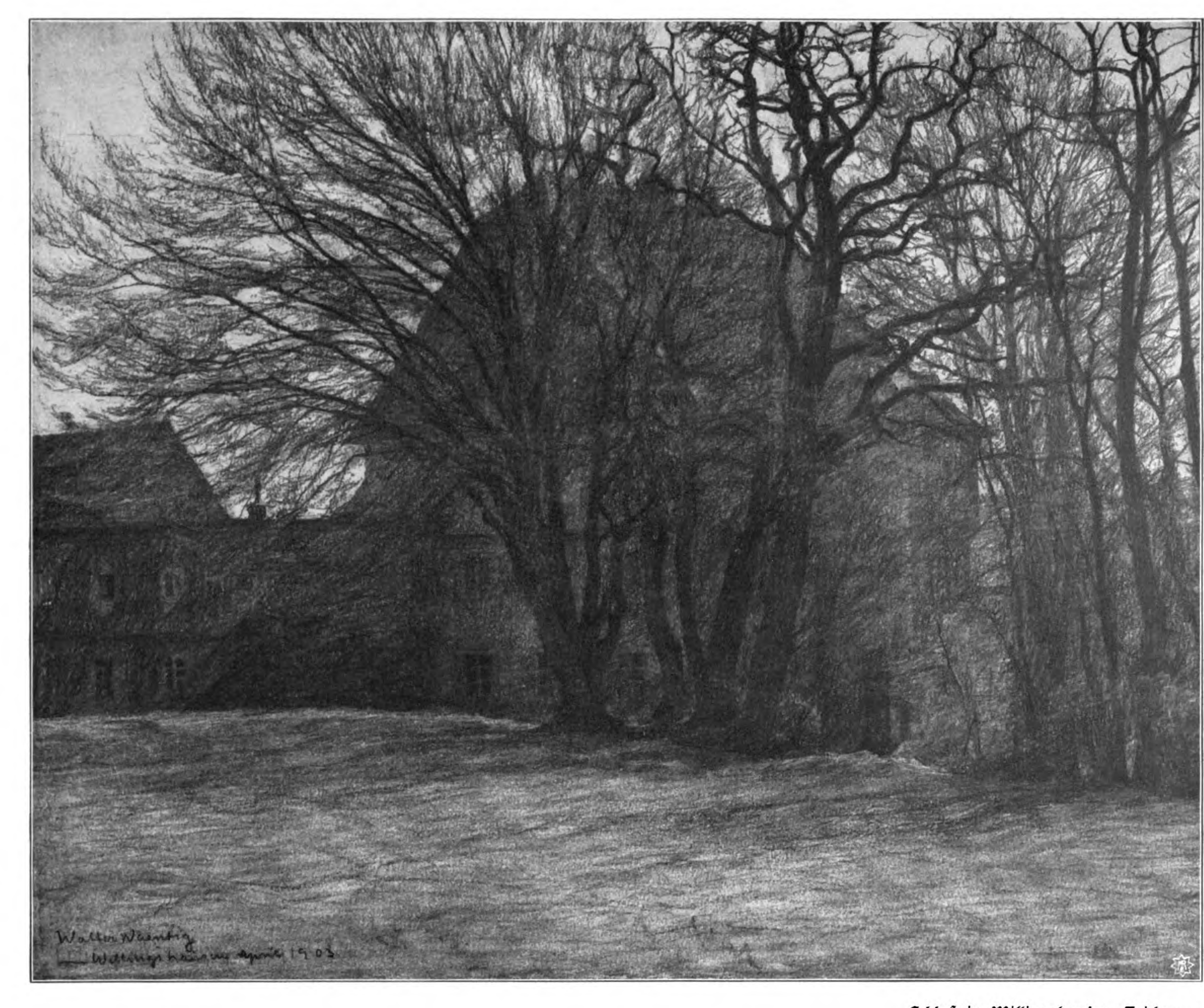
---

[1]) Man stößt in der Literatur immer wieder auf die Behauptung, der Löwe zu Füßen des Mannes bedeute die Tapferkeit, der Hund zu Füßen der Frau die Treue. Diese Tiere symbolisieren vielmehr das von dem Verstorbenen überwundene Böse entsprechend dem Breviergebet Psalm 90, Vers 13: „Über Nattern und Basilisken wirst du wandeln und zertreten Löwen und Drachen." (Zitiert nach Ernst Neeb: Der Dom zu Mainz. Stuttgart ohne Jahr [1908], Seite 4.)

[2]) Vergleiche darüber Börger, Seite 57.

[3]) Hiermit erledigt sich die Ansicht Hefner-Altenecks (Seite 134): „Der untere Teil der Schrift mit dem Sterbejahr des Mannes ist nicht mehr sichtbar und wahrscheinlich eingemauert". Als interessant für die Psychologie des Sehens will ich hier auch auf die seltsamen Schicksale der Inschrift, insbesondere des Namens der Frau kurz eingehen. Hefner-Alteneck gibt auf seiner Zeichnung die Inschrift bis auf einige Kleinigkeiten richtig wieder, liest sie aber: „1496 stöbe (starb) dy keueste (keuscheste) Anna von Eschbach geborn von Pallant". Der alte Helwich hatte richtig „veste" gelesen, den Mädchennamen der Frau aber weggelassen. Die andern Forscher haben sich mit der Wiedergabe der Namen und des Todesjahres begnügt. Lotz las den Namen der Frau: Nassan (Seite 304), Luthmer (Seite 108) hat sich an Lotz gehalten, Demmin endlich (Seite 421) hat Rossan gelesen.





Schloß in Willingshausen, Zeichnung

Zum Hausbuchmeister.

Von der Hand eines Schülers unseres Hausbuchmeisters[1]), vielleicht gar von ihm selber gemalt sind vier Flügelbilder eines Altars der Kirche St. Stephan in Mainz am westlichen Ende des nördlichen Seitenschiffes. Das heutige Mittelbild des neugefaßten Altares gehörte ursprünglich nicht zu den Flügeln; es ist ungefähr 100 Jahre älter: eine Kreuzigung von einem niederrheinischen Meister aus Köln oder seiner Umgebung.[2])

Unter den drei Flügelbildern[3]) ist das der Beschneidung auf der Innenseite des linken Flügels am besten erhalten und steht dem Hausbuchmeister schon dadurch am nächsten. Von ihm stammen vor allem die Typen: Das eigentümlich stumpfwinklige Profil mit der Spitze des Winkels in der Nasenspitze. Der schwermütige Blick, bei dem die dunklen Augäpfel halb hinter den schweren Lidern verborgen sind. Für das erstere Merkmal sind besonders wichtig der Knabe mit der Kerze im Mittelgrund und der rechts von ihm aufblickende; für das zweite Merkmal: der Hohepriester, der das Kind hält; er findet besonders in dem Mainzer Marienleben des Hausbuchmeisters seine Analogien. Das Gold auf dem Bilde ist braun schattiert; so auf der Mütze des Hohenpriesters und auf dem besonders interessanten Altarretabulum, das in plastischen Figuren unter Nischen die Kirche, die Synagoge und, in der Mitte auf einer Säule erhöht, Moses mit den Gesetzestafeln enthält.[4]) Die Farbengebung des Ganzen ist hell und leuchtend, natürlich abgemildert durch das Helldunkel des Innenraumes.

Auf der Innenseite des rechten Flügels eine Anbetung der Könige. Im Hintergrunde blicken durch ein Fenster mit gekuppelten Säulen Zuschauer herein. Das Bild ist stark nachgedunkelt und auch übermalt, aber trotzdem weisen viele Züge auf den Hausbuchmeister hin: so in dem Typ des blondlockigen grüßenden Königs, ferner in der Art wie die Zuschauer im Hintergrundfenster hell vor die dunklere Mauer gesetzt sind, so vor allen Dingen in den blaugrauen Schattenstrichen auf dem Inkarnat.

Die Außenseiten der Flügel, die zugeklappt nebeneinander die Verkündigung an Maria darstellen, sind leider von der gleichen Hand wie die Anbetung der Könige gänzlich übermalt und so ihrer ursprünglichen künstlerischen Erscheinung beraubt. Nur in dem Kopf des blondlockigen Engels

Die Beschneidung Christi. St. Stephan, Mainz.

---

[1]) Über den Stand der Hausbuchmeister-Forschung orientiert am besten der Aufsatz Bocks im vorigen Jahrgang unseres Kalenders.

[2]) Da dieses künstlerisch hochstehende und wegen seiner frühen Entstehung besonders interessante Bild hier für mein Thema nicht in Betracht kommt, behalte ich mir die genaue stilkritische Einordnung noch vor. Für seine Entstehung um 1400 zeugen außer der Behandlung des Goldgrundes die langen schmalen, steif gotisch bewegten Gestalten; Maria und Johannes in einer Pyramidengruppe zusammengeordnet. Das Inkarnat ist dunkelrötlich-bräunlich, die Typenabwandlung, die das 15. Jahrhundert ausbildet, eben im Entstehen. In den glatten Goldgrund sind Ranken einpunktiert und fliegende Engel mit den Gefäßen für das Blut Christi. Der Hauptmann hält in der erhobenen Schwurhand ein Spruchband mit: „vere filius dei erat hic".

[3]) Oben im Viertelkreis abgeschlossen, größte Höhe 1,21 m, Breite 0,56 m.

[4]) Die Gestalt des Moses kommt öfters beim Hausbuchmeister vor; so z. B. im Mainzer Marienleben auf dem Tempelgang Mariä oben über dem Portal des Tempels.



Altarflügel i. Historischen Museum zu Frankfurt. Innenseite. Die Heiligen Nikolaus und Quirinus.

Aufnahme Böttcher, Frankfurt.



Altarflügel i. Historischen Museum zu Frankfurt. Außenseite.
Die Heiligen Barbara und Margaretha.
Aufnahme Böttcher, Frankfurt.

und in der Faltenbehandlung schimmert etwas von der Richtung des Hausbuchmeisters durch.[1])

Sehr nahe stehen dem Hausbuchmeister die Bilder jenes Altarflügels aus der Frankfurter Dominikanerkirche, den Otto Lauffer aus einer alten Tapetenthür wiederhergestellt und im zweiten Jahrgang unseres Kalenders (1907) besprochen hat, ohne einen Künstlernamen anzugeben Diese Bilder gehören außer ihrer sicheren Datierung (kurz vor 1491) vor allem wegen ihrer ganz seltenen vollständig unberührten malerischen Erhaltung zu den wichtigsten Dokumenten deutscher Malerei überhaupt. Ich verweise für die Beschreibung auf die genaue Darstellung Lauffers. Die Zugehörigkeit zum Hausbuchmeister beweist vor allem der Typ des Quirinus, der fast identisch auf einem Flügel des Altars in St. Goar wiederkehrt.

Bei einer so ausgedehnten Schule wie der des Hausbuchmeisters liegt an sich schon der Gedanke nahe, daß seine Gesellen und Schüler auch kirchliche Wandgemälde gemalt haben. Ich glaube ein Wandbild in Oberwesel am Rhein in die Nähe des Hausbuchmeisters setzen zu dürfen. Es stellt den heiligen Martin zu Pferde dar, wie er seinen Mantel mit dem Bettler teilt, im Hintergrunde die Stadt Oberwesel in sehr charakteristischer Wiedergabe.[1])

Christian Rauch.

[1]) Der Wortlaut der Verkündigung auf dem Spruchband des Engels: AVE GRATIA PLENA etc. findet sich so (ohne den Namen Maria) häufig am Mittelrhein; z. B. auf der Verkündigung im Mainzer Marienleben des Hausbuchmeisters; ebenso auf der gleichen Darstellung eines Altarflügels in der Mainzer Galerie (Nr. 415), der wie das zugehörige Mittelbild sicherlich am Mittelrhein entstanden ist und nicht von Baldung herrührt. Mit diesen Bildern möchte ich eine Anbetung der Könige im Besitz der Familie von Jungenfeld in Mainz in Verbindung bringen.

[1]) Auch auf ein anderes Wandbild in Oberwesel möchte ich in diesem Zusammenhange aufmerksam machen: eine Gruppe von Heiligen mit der Stadt Koblenz im Hintergrunde. Von charakteristischen Einzelheiten will ich nur den Flußkahn erwähnen, der z. B. auf dem Pfingstfest des Mainzer Marienleben und auf den Kupferstichen des Hausbuchmeisters in der Ausgabe von Lehrs 14, 28, 33, 74 wiederkehrt. Bei dieser Gelegenheit möchte ich nicht verfehlen zu bemerken, daß mir die bei Lehrs (Internationale chalkographische Gesellschaft 1893—94) vereinigten Stiche wohl alle derselben Schule, aber nicht derselben Hand anzugehören scheinen.



St. Martin, Wandbild in Oberwesel.

Aufnahme Herrmann, Oberwesel.



H. Giebel.

Aus der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins in Marburg.

Ludwig Bickell hat vor Jahrzehnten eine sehr wertvolle Sammlung von historischen und kunstgewerblichen Altertümern aus dem Lande Hessen ins Leben gerufen, die vor kurzem unter Giebels sachkundiger Leitung an ihrer alten Stätte im Marburger Schlosse in den schön gewölbten, gotischen Sälen des untersten Stockwerks wirkungsvoll neu aufgestellt worden ist. Sie bietet dem aufmerksamen Beobachter eine Fülle von Anregungen. Überraschend wirkt die große Zahl von kostbaren Holzschnitzereien, von schön gearbeiteten Truhen aus gotischer Zeit und späteren Jahrhunderten. Die romanische Holzsäule des 12. Jahrhunderts aus Hersfeld mit dem prächtigen Blätterkapitäl ist wohl einzig in ihrer Art. Leider hat Bickell seine Absicht, sie wissenschaftlich zu verwerten, nicht mehr verwirklichen können. Ganz ausgezeichnet ist die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wahrscheinlich von Philipp Soldans Meisterhand gearbeitete spätgotische Frankenberger Ratsbank, die in den Mittelfüllungen der Rücklehne in elegantem Frührenaissanceschmuck eine Darstellung des Frankenberger Wappens (eines aus einem Dreiberge wachsenden Löwen) und des alten städtischen fünftürmigen Siegelbildes zeigt.

Der Historiker, zumal der heraldisch und genealogisch geschulte, wird aus manchem wappengeschmückten Stück wichtige Aufschlüsse über die Geschichte heimischer Geschlechter erhalten. Eine prächtige kleine Hochzeitstruhe mit zwei Wappen, die Bickell in einer für Sammler noch glücklicheren Zeit für 4 Mark 50 Pf. erwerben konnte, weist auf die 1557 geschlossene Ehe Johanns von Linsingen zu Jesberg mit Zeitlose von Urff, die beide alten angesehenen Familien des Löwensteiner Grundes angehörten, hin. Aus dem Rest einer anderen großen Truhe erfahren wir über die Verwandtschaftsverhältnisse der ehemaligen Besitzer noch mehr. Die Front schmücken vier mit Namen versehene Wappen, die der Familien von Gladebeck, von der Malsburg, von Mengersen und von Buchenau. Hier kommt uns v. Buttlar in seinem Stammbuche der althessischen Ritterschaft zu Hilfe, der einer in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschlossenen Ehe eines Johannes von Gladebeck mit der Witwe Margarethe des Georg von Schachten gedenkt, einer Tochter des hessischen Amtmanns zu Reichenbach Engelhard von der Malsburg. Die Truhe ist wohl zur Vermählung eines Sohnes aus dieser Gladebeck-Malsburgischen Ehe mit einer von Mengersen, deren Mutter dem Geschlechte von Buchenau entstammte, angefertigt worden.

Eine einfach profilierte, etwa in der Zeit um 1600 entstandene Holztüre aus einem Hause der Barfüßerstraße in Marburg zeigt übereinander zwei schöne geschnitzte Renaissancewappen der Familien Hartmann (geteilt, oben Rumpf eines mit Rundschild und Breitschwert bewaffneten Kriegers, vielleicht eines Türken, unten sechsstrahliger Stern über liegendem Halbmond, auf dem Helme der wachsende Krieger wie im Schilde) und Grote (mit Kleeblatt belegter Querbalken, auf dem Helme zwischen Büffelhörnern das Kleeblatt).

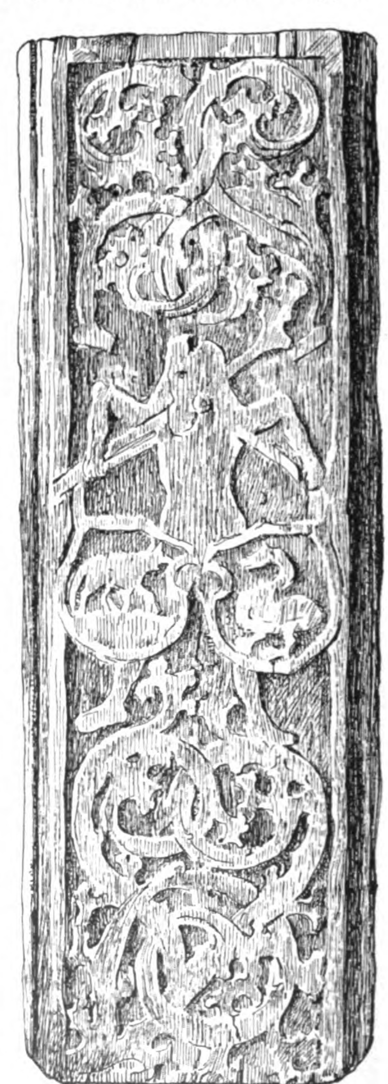
Aus älterer Zeit, noch aus dem 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, stammen die Bruchstücke vom Holzschmuck eines vor einem halben Jahrhundert verschwundenen Hauses an der Ecke von Juden- und Wettergasse und des vor kaum sechs Jahren abgerissenen Schippelschen Hauses in der Wettergasse. Von dem 1859 entfernten malerischen Fischerschen Häuschen in der Judengasse, das wohl in der Mitte des 15. Jahrhunderts erbaut ist, haben wir eine genaue Aufnahme mit Grundrissen und Aufriß von Kinkelbein aus dem Jahre 1853 (im Staatsarchive zu Marburg) und eine ebenfalls kurz vor dem Abbruch des Hauses angefertigte hübsche Abbildung (Lithographie in einem von Johann

August Koch 1850 herausgegebenen Führer „Marburg, seine Geschichte und Sehenswürdigkeiten"). Auch ein stimmungsvolles Ölbildchen des verstorbenen Malers Klingelhöfer (jetzt im Besitze seiner Schwester), das auf einer älteren, nach der Natur aufgenommenen Bleistiftzeichnung beruht, ist noch vorhanden. Die wenigen erhaltenen Bruchstücke (11 geschnitzte Konsolen), von denen uns Giebel im letzten Jahrgang unseres Kalenders drei charakteristische in schönen Federzeichnungen vor Augen gestellt hat, sind überaus wertvoll. Wir sehen da Fratzen (Narrenköpfe usw.), einen Löwenkopf, einen frei herausgearbeiteten Rosenast mit Blatt und Blüte, heraldische Motive, eine einfache Tartsche, einen leeren Schild mit hörnergeschmücktem Spangenhelm, einen anderen Schild ebenfalls ohne Wappendarstellung, auf dessen Helmkrone ein mit drei Federn besteckter Köcher befestigt ist, und in dem stechhelmgeschmückten Schilde, den wir in einer Zeichnung Giebels heute unserm Aufsatz beigeben könnnen, eine frühe Darstellung des Künstlerwappens. Diese Wappen sind vorzügliche Muster guter Heraldik des 15. Jahrhunderts.

H. G.

Die übrigen Bilder bringen Teile aus dem anderen, jedem alten Marburger bekannten, abgerissenen Hause der Wettergasse, das durch die guten Verhältnisse seines steinernen Unterbaus mit vier großen Bogenöffnungen nach der Wettergasse, namentlich durch das im 19. Jahrhundert vergrößerte spitzbogige Fenster mit gekreuzten Stäben sofort auffiel. Auch nach der später verbauten Südseite öffnete sich der Unterstock des Hauses ehemals in zwei Bogen, zwischen denen man unter zwei auch erst in neuester Zeit zerstörten steinernen Wappen die Jahreszahlen 1511 und 1514 las. Von diesem Hause also stammen die abgebildeten Teile, ein Stück der geschnitzten und bemalten Balkenverschalung und ein Doppelwappen. Die feinen Flachschnitzereien sind schon in den 1830er Jahren vom damaligen Hausbesitzer bei einer Erneuerung des Hauses entfernt worden und haben jahrzehntelang auf dem Boden gelegen, bis sie, wenn ich nicht irre, durch den jüngst verstorbenen bekannten Gotiker Schäfer, unseren Casseler Landsmann, dem Staube und der Vergessenheit entrissen und durch Bickell der Sammlung des hessischen Geschichtsvereins einverleibt worden sind.

Das Haus ist in den Jahren 1511 bis 1514 durch den wohlhabenden Marburger Bürger Johann Heydolff (oder Heidwolff) den Älteren erbaut worden, den Sohn des wahrscheinlich aus Münzenberg um 1474 nach Marburg gekommenen Peter Heydolff und der Marburger Schöffentochter Grete Rabe. Johann, dessen väterliches Haus in der Barfüßerstraße an der Buddenbendergasse gelegen war, hat das von ihm errichtete stattliche Haus in der Wettergasse anscheinend später nur als gelegentliches Absteigequartier benutzt, er hielt sich meist in dem 1511 von ihm erworbenen Gute Germershausen auf. In den 1520er Jahren findet er sich als Schultheiß der Schenke von Schweinsberg im Reizberg und Eigen, später (1528ff.) kommt er als hessischer Schultheiß zu Niederweimar vor, er starb 1543 oder 1544. Seine Familie (von Heydwolff), die seit 1741 dem Verbande der althessischen Ritterschaft angehört, hat noch heute ihren Sitz zu Germershausen. — An der Südseite des Hauses sah man die jetzt nicht mehr vorhandenen, redenden Wappen von Johann Heidwolff und seiner ersten Frau Catharina, einer Tochter des angesehenen Marburger Schöffen Daniel zum Schwan, mit der er schon 1505 verheiratet war (sie starb 1518). Die andere schon erwähnte Darstellung der Wappen in schöner Flachschnitzerei zeigt einen langbärtigen wilden Mann mit einem ausgerissenen Baumstamme über der rechten Schulter, der die beiden einander zugewandten Wappenschilder mit Wolf und weißem Schwan (in rotem Felde) vor sich hält. Über und unter dem Bilde sehen wir gotische Blattgewinde. Auf den wenigen sonst noch vorhandenen Bret-



H. G.

tern erblickt man meist ein gefälliges Geranke von stilisiertem Weinlaub, auch Distelblättern und Blüten, zwischen denen sich phantastische Tiergestalten bewegen, bunt bemalte Tiger oder Panther, eine Sau, an anderer Stelle eine Eule und ein Singvogel, anscheinend im Zwiegespräch, auch ein an einer Ranke emporkletterndes Männlein. Ein langes, jetzt in mehrere Stücke geteiltes Brett zeigt am einen Ende die Mutter Gottes mit dem Kinde in der Strahlenglorie und daneben die schwungvollen lateinischen Verse

Maxima · Phoebeo · virgo · vestita · decore ·
que · rutilam · Phoeben · sub · pede · casta · premis ·
te · rogo · bissene · cui · fulgent · vertice · stelle ·
humanum · semper · diva · tuere · genus ·

die Professor Crecelius in Elberfeld vor Jahren übersetzt hat:

Mächtige Jungfrau du, mit dem Glanze der Sonne umkleidet,
Die du den leuchtenden Mond, keusche, berührst mit dem Fuß,
Zu dir fleh ich, der zwölf Gestirne den Scheitel umfunkeln,
Himmlische, schirme in Huld immer der Menschen Geschlecht.

Ein anderes Brett trägt die resignierten Worte:

Non omnia possumus omnes!

Carl Knetsch.

Eine Madonna von Riemenschneider?

Dort wo die letzten nordöstlichen Ausläufer des Odenwaldes über die weite Mainebene hinübergrüßen nach den blauen Spessartbergen und nach den rotleuchtenden Sandsteintürmen des mächtigen Renaissanceschlosses von Aschaffenburg, liegt im freundlichen Bachgau, einen Büchsenschuß von der hessischen Grenze entfernt, eingebettet zwischen sanften Hügeln, fast vergraben unter Obstbäumen, abseits vom Strome des Lebens, das stattliche Dorf Großostheim.

Es war an einem warmen, stillfeierlichen Frühlingssonntage als die Frühpost von Aschaffenburg uns nach Großostheim führte. Vergnügter wie mancher König auf seinem Throne, saßen wir zu dritt auf dem harten, aber um so aussichtsreicheren Kutschbock.

Hinter uns versanken langsam die Häuser des Burgberges und höher und höher reckten sich empor die mächtigen Türme des vielfenstrigen Bischofschlosses mit den helleuchtenden, reichgegliederten Sandsteinfassaden und den grünen Fensterläden, wuchtig und doch freundlich.

Vor uns lag im zarten Frühduft eines sonnigen Tages die weite, in der Ferne von sanften Höhenzügen des Odenwaldes begrenzte, obstbaumreiche Ebene. Ein warmer, wohliger Lufthauch strich uns entgegen, reich gesättigt mit den Düften der blühenden Bäume, die uns zu beiden Seiten des Weges begleiteten. Es war als ob einer dem anderen seine Blütensträuße reichte: schneeweiß, rosarot, pfirsichfarben. Ganz besonders einer ist mir in der Erinnerung geblieben. Ein kohlschwarzer, alter, halbgeborstener Baum mit schwarzen, eckigen, fast krüppelhaft verwachsenen Ästen. Nicht ein einziges grünes Blättchen war an ihm zu sehen, aber überreich bis in die letzten Zweigspitzen war er bedeckt mit den schönsten und größten, schneeweißen Blüten.

„Japan", fuhr es mir durch den Kopf, und bewundernd dachte ich an die Kunst dieses fernen Landes, das uns die feine Poesie des blätterlosen, knorrigen Blütenzweiges, tausendfach in lieblichen Varianten, in höchster Vollkommenheit gezeigt und gelehrt hat.

So fuhren wir, festlich begrüßt von Lerchengesang und Vogelgezwitscher, von Sonnenschein und Posthornklang, die mit zarten und duftigen Blüten reich geschmückte Landstraße entlang.

War es doch auch etwas Zartes und Duftiges, was mich diesen Weg führte: die deutsche Plastik um die Wende des 15. Jahrhunderts. Ich war auf dem Wege nach der alten Heimat einer spätgotischen Madonna, die von ungefähr in meinen Besitz gelangte.

Vor etwa zehn Jahren hatte in dem zwei Wegstunden von Großostheim entfernten Mainstädtchen Obernburg ein Antiquitätenhändler eine Madonnenbüste entdeckt und der Besitzerin für eine Summe, die sich bequem in einer zweistelligen Zahl ausdrücken ließ, abgekauft. Wenige Tage später sah ich diese Büste bei einem zweiten Händler, der sie um den Preis einer dreistelligen Zahl von dem ersten Händler erworben hatte. Jetzt war der Preis aber schon zu einer vierstelligen Zahl emporgeschnellt. Ich ging ernstlich mit mir zu Rate, ob ich nicht eine ganz bedenkliche Anlage zur Verschwendungssucht haben möge, doch meine Neigung, in den Besitz des Kunstwerkes zu gelangen, wurde immer größer. Trotzdem hätte ich blutenden Herzens meine Wünsche begraben müssen, wenn nicht der Händler einen Vorschlag gemacht hätte: ich solle ihm ein kleines, in meinem Besitze befindliches Biskuitrelief, ein Madonnenköpfchen aus der Rokokozeit geben und noch eine kleine Summe darauf zahlen. Das war ich zufrieden, denn der ernste stille Reiz des gotischen Madonnenkopfes ließ mich nicht wieder los.

Nun aber einige Worte über das Biskuitrelief, von dem eine Abbildung nebensteht. Nicht aus Redseligkeit erzähle ich die kleine Geschichte, sondern weil mir scheint, daß ein kleiner kulturhistorischer Kern von lokalem kunstgeschichtlichem Interesse darin steckt.

Lang ist es her. Ich drückte noch die harten Bänke der Sekunda des Gymnasiums zu Gießen und brachte damals schon höchst bedauerlicherweise künstlerischen Dingen ein größeres Interesse entgegen als der lateinischen und griechischen Grammatik. Damit war natürlich mein Platz unter den lobenswerten Schülern verwirkt, aber doch verdankte ich diesem Fehler, daß mir eines Tages in einem Trödlerladen — er existiert heute noch — zwischen älterem



Fig. 2. Biskuitrelief der Porzellanfabrik in Höchst a. M. Arbeit des Joh. Peter Melchior.

Hausrat und Unrat, zwischen getragenen Kleidern und kleineren Altertümern, ein Biskuitrelief auffiel, dessen kunstvoll modelliertes Gesichtchen mein Erstaunen erregte. Daß man Altertümer sammeln könne, oder daß gar ein Wert darin stecke, davon hatte meine Sekundanerseele keine Ahnung, auch war das Sammeln damals noch nicht Mode, ich hatte nur vor der feinen Arbeit einen großen Respekt und sagte mir, daß derjenige, der dieses Köpfchen und diesen feinen lächelnden Mund geformt hatte, doch ein großer Künstler gewesen sein müsse. Der Preis sollte fünf Mark betragen. Für mich damals eine unerschwingliche Summe. Aber der kluge Trödler wußte Rat und nahm mein neuestes und bestes Paar Stiefel in Zahlungsstatt an. Die kleine Auseinandersetzung mit meinem guten Vater fiel milde aus, trotzdem er das Tauschgeschäft für ein mehr wie unvorteilhaftes hielt.

Nach Angabe des Vorbesitzers stammte das Relief aus dem Schlosse zu Butzbach, welches während der Napoleonischen Kriege geplündert und ausgeraubt worden war. Lange erfreute es mich, ohne daß nach Nam' und Art gefragt wurde, bis ein Kenner aufmerksam machte, daß es wahrscheinlich ein Erzeugnis sei der mittlerweile wieder zu großem Ansehen gelangten Porzellanfabrik in Höchst a/M., die im Jahre 1745 gegründet, später von dem kunstsinnigen Kurfürsten Emmerich Josef von Mainz eifrig gefördert worden ist. Und richtig, als wir das Relief aus dem zierlichen Rahmen lösten, zeigten sich rückwärts eingeritzt die Buchstaben I. P. M. FC., Johann Peter Melchior fecit. Es handelte sich also um eine eigenhändige Arbeit des berühmten Modelleurs Peter Melchior, des bedeutenden Kleinplastikers der Rokokozeit, dessen Erzeugnisse Georg Hirth mit der Bezeichnung „Deutsch-Tanagra" als einer der ersten verstanden und gewürdigt hat.

Der Tausch wurde perfekt. Bald darauf hatte das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a/M. das Relief erworben. Dort befindet es sich noch heute in einer Vitrine, die nur das auserlesenste birgt, was deutsche Porzellankunst geschaffen hat. Auch dieses kleine Kunstwerk hat denselben Weg gemacht wie die meisten Stücke, die sich jetzt als Wertobjekte in den Museen finden. — Nachdem die entsetzlichen Verheerungen des 30jährigen Krieges, welche die ganze künstlerische Kultur der Gotik und der Renaissance fast völlig verschüttet hatten, langsam überwunden waren, fing im Laufe des 18. Jahrhunderts in Deutschland wieder ein gewisser Wohlstand und ein Aufblühen einer neuen künstlerischen Kultur statt. Als ein reicher Zweig an diesem wachsenden Blütenbaume der Kunst entstanden eine ganze Reihe von Porzellanfabriken, die das deutsche Bürgerhaus mit einer Fülle von lieblicher Kleinplastik versorgten. Alles das haben die Napoleonischen Kriege teils vernichtet, teils der Vergessenheit anheimgegeben, derart, daß ein Künstler wie Melchior und seine Arbeiten in unseren Tagen erst wieder neu entdeckt werden mußten.

Das meiste hat sich — in der Stadt verachtet und vernichtet — auf dem Lande in stillen Winkeln durch die Ungunst der Zeiten und der Menschen hindurchgerettet und wird jetzt von uns aus den Bauernhäusern wieder herausgeholt. Gerade so wie die im vorigen Jahrgange des Hessenkalenders beschriebene Münzenberger Truhe, ebenso wie die Mutter Gottes, von der diese Zeilen sprechen, so stammt auch das Melchiorrelief aus einem Bauernhause, das ihm viele Jahrzehnte lang ein bescheidener, aber treuer Hüter gewesen ist.

Nicht nur Bücher, sondern auch Kunstwerke haben ihre Geschichte und sprechen eine beredte Sprache von dem Aufblühen und dem Niedergang und von den schweren Schicksalsschlägen, die eine Nation getroffen haben. Man spricht so oft von dem Liebhaberwerte der Altertümer und meint damit, daß diese einer wechselnden und unbegründeten, oft ganz törichten Wert-

schätzung seitens einiger verschrobener Köpfe ausgesetzt seien. Dem ist nicht so, und wenn das Melchiorrelief, seitdem es im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a/M. sich befindet, noch weiter seinen Wert verdreifacht und vervierfacht hat, so ist das nur deshalb, weil wir uns auf uns selbst besinnen, weil wir anfangen nationaler zu denken, weil wir die Dinge, „die nicht weit her sind", nicht mehr grundsätzlich verachten und weil wir erkennen, daß dieser fast vergessene Melchior ein Kleinplastiker ersten Ranges, ein den Tanagrakünstlern ebenbürtiger Meister gewesen ist. An der Tatsache, daß vor noch nicht langer Zeit ein solches Stück, nicht etwa auf dem Lande, sondern in einer Universitätsstadt für ein Paar getragene Stiefel verhandelt wird, läßt sich erkennen, wie armselig wir der Kunst unserer Vorfahren, der Heimatkunst damals gegenüber standen. Und leider muß es gesagt werden, überwunden haben wir diesen Zustand immer noch nicht ganz. Schreibt doch noch in diesem Jahre Wilhelm Bode in seinem Aufrufe zur Begründung des „deutschen Vereins für Kunstwissenschaft" — der Titel: „Verein für deutsche Kunstwissenschaft" wäre richtiger gewesen — folgendes: „Die leidige Gewohnheit der Deutschen, für alles Fremde sich zu begeistern und darüber die eigene Heimat zu vernachlässigen und herunterzusetzen, hat sich auch in der Kunstwissenschaft nicht verleugnet." Ebenso nun wie um die Kleinplastik des 18. Jahrhunderts haben sich die berufenen Hüter der deutschen Kunst seither recht wenig um ein hochbedeutendes Gebiet deutschen Kunstschaffens, um die Großplastik des 15. Jahrhunderts, um die Bildschnitzerei der Gotik, die trotzdem so viel schon zerstört, dennoch in fast überreicher Fülle sich erhalten hat, gekümmert. Laien und Dilettanten waren es zumeist, die mehr aus einem gewissen Patriotismus heraus als aus Kennerschaft die kleine Flamme des Interesses und der Liebe hegten und immer wieder aufs neue anfachten.

Wenn die folgenden Zeilen auf die Sünden, die wir an unseren deutschen Meistern begangen haben und noch begehen, hinweisen, so geschieht das nicht aus Überhebung oder Freude am Tadeln, sondern weil es kein besseres Mittel gibt, als durch die Macht der Tatsachen eine gewisse Selbsterkenntnis, die der erste Schritt zur Besserung ist, zu erzwingen. Möge die Arznei der Tatsachen bitter, aber heilsam sein.

Doch kehren wir zurück zur Muttergottes von Großostheim, denn so muß ich sie nennen, da die in Obernburg wohnende ehemalige Besitzerin die bestimmte Angabe machte, daß die Büste aus der Kirche von Großostheim stamme und von ihrer in Großostheim wohnhaften Großmutter billig erstanden war, als in den 30er Jahren viele Figuren aus dieser Kirche verschleudert wurden.

Mein Besuch in Großostheim sollte diesen Angaben an Ort und Stelle nachforschen. Im Pfarrhause wurde mir freundliche, aber leider ganz negative Auskunft. Es hatte sich wohl die Nachricht erhalten, daß Heiligenfiguren aus der Kirche entfernt worden seien, aber es war nicht zu ermitteln, welcher Art diese gewesen waren. Akten, alte Urkunden, Kirchenbücher gab es nicht, alles war verbrannt oder verloren gegangen. Die Kirche in Großostheim ist alt. Der Chor zeigt noch romanische Formen, die Gotik hat ihn später überwölbt. Das Schiff ist zu Barockzeiten vergrößert und verändert worden. Auf dem Altar des südlichen Seitenschiffes befindet sich eine spätgotische Beweinung Christi, gute Holzplastik mit sieben fast vollrund geschnitzten Figuren.

Das Werk wird als eine Arbeit des Würzburger Bildschnitzers Tilmann (Dill) Riemenschneider, geb. 1468, gest. 1531, angesprochen. Das ist es sicher nicht, wohl aber die nennenswerte Arbeit eines fränkischen — höchstwahrscheinlich Würzburger — Meisters, der sich dem Einflusse Riemenschneiders nicht hat entziehen können. Die Gruppe ist lebendig, die Gewandung gut durchgebildet. Im ganzen eine respektable Leistung, aber es fehlt das Beste, was eben nur ein Riemenschneider geben kann, die tiefe Beseelung und die weiche und zarte Empfindung.

Auf dem nördlichen Seitenaltar stehen einige mäßige Renaissancefiguren gelangweilt herum. Die übrigen Heiligen entstammen noch späterer Zeit und können höchstens unser Mitleid erregen. Man hat den Eindruck, als ob von dem Schmuck der Kirche aus ihrer Blütezeit schon viel verloren gegangen sei. Wenige Schritte vor dem Ostausgange des Ortes befindet sich in einer kleinen Kapelle eine fast lebensgroße Kreuzigungsgruppe von Sandstein. Die Kapelle entstammt der Barockzeit, aber ein über der Eingangstüre eingemauertes, in jüngster Zeit neubemaltes[1]) Allianzwappen des Mainzer Erzbischofs Uriel von Gemmingen mit der Jahreszahl 1513 dürfte wohl mit der Kreuzigungsgruppe (vielleicht als Donatorenwappen?) in Beziehung stehen, sei es als Rest einer älteren Kapelle oder als Rest einer früheren Umfriedigung, falls man annimmt, was wohl wahrscheinlich ist, daß die Gruppe vordem im Freien gestanden hat. Die spätgotische Arbeit, in der Gewandbehandlung deutlich unter dem Einflusse Riemenschneiders stehend, entspricht etwa der Zeit von 1513. Es ist eine lebendig bewegte, gut detaillierte Gruppe. Die Figur des Johan-

[1]) Ein unkontrollierter Farbenkleckser hat dabei das weiße Rad von Mainz in schwarzes anstatt in rotes Feld gesetzt, und in dem Gemmingenschen Schilde die beiden gelben (goldenen) Balken im blauen Felde zu zwei weißen Balken im roten Felde verballhornt. Dem Kleckser war's egal, wenn's nur bunt war. Und die Aufsichtsbehörde?

Die Muttergottes von Großostheim im Bachgau.



Weltentrückt den Blick verloren,
Ahnst du schwere Zeit und Not?
Muttergottes auserkoren
Hast den Heiland uns geboren,
Muttergottes bitt' für uns.

Christuskind in deinen Armen
Weiß noch nichts von Qual und Leid,
Muttergottes voll Erbarmen
Für die Schwachen, für die Armen,
Muttergottes bitt' für uns.

Zu dir neigt sich unser Hoffen,
Denn in deinem Aug' so mild
Steht ein Himmel ewig offen,
Wenn das Leid uns hat betroffen,
Muttergottes bitt' für uns.

nes hat etwas Dramatisches, das an Veit Stoß erinnert. Indessen macht sich doch manches Mißverhältnis in den Proportionen geltend. Der Christuskopf ist etwas zu dick geraten, sein Ausdruck langweilig, es fehlt der glaubwürdige



Fig. 3. Muttergottes in der Neumünsterkirche zu Würzburg, datiert 1493.

Ausdruck des Leidens. Am besten ist die rechts vom Kreuz kniende Magdalena, eine gute Kostümfigur, deren schmerzverzogener Mund mit schmalen Lippen unverkennbar in der Art Riemenschneiders sein Vorbild hat, während andererseits die kurze und dicke, wenig vornehm geformte Nase allein schon hinreicht, um jeden Zusammenhang mit der Kunst des größeren Meisters auszuschließen.

Alle diese Kunstwerke, obgleich nur Reste — eine kleine holzgeschnitzte, Riemenschneider zugeschriebene Selbdrittgruppe soll noch im vorigen Jahre nach Würzburg verkauft worden sein — machen dennoch einen bedeutenden Eindruck und lassen als sicher erscheinen, daß das kleine Großostheim um die Wende des 15. Jahrhunderts ein frommer und fleißiger Besteller in den Werkstätten der Würzburger Bildschnitzer war.

Welcher Meister hat nun die Madonnenbüste von Großostheim gefertigt? Ich wagte anfänglich selbst lange Zeit, teils aus Unkenntnis, teils aus Bescheidenheit, gar nicht an Riemenschneider zu denken. Erst eingehenderes Studium und eine wiederholte Besichtigung der Hauptwerke dieses Meisters in Würzburg, Bamberg, Nürnberg, München, Rothenburg a. T., Detwang, Rimpar und Creglingen lehrten mich diesen unvergleichlichen Plastiker besser kennen, bewundern und lieben. Es ist natürlich nicht möglich, hier das ganze Vergleichsmaterial zu bringen, das man bei der Entscheidung einer solchen Frage verwerten muß, nur zwei Eideshelfer sollen mir hier im Bilde beistehen: Die Madonna aus der Neumünsterkirche in Würzburg, datiert 1493 und die Madonna im Städelschen Institute zu Frankfurt a. M., zwei urkundlich gesicherte Werke Riemenschneiders. Wenn ich von Äußerlichkeiten und von Nebendingen absehe, so ist es ein Kardinalpunkt, der bei der Beurteilung ins Gewicht fällt: die Madonnenbüste von Großostheim zeigt dieselbe Art, denselben Charakter, denselben Geist wie die frühe Würzburger und wie die spät entstandene, reife Frankfurter Madonna. Diese Art läßt sich schwer definieren, aber leicht fühlen. Sie ist ebenso unnachahmlich wie eine uns wohlbekannte Stimme, wie die Handschrift, oder wie das Wesen und Benehmen eines vornehmen Menschen. Aber wem das nicht genügt, der sei noch auf eine Reihe von Äußerlichkeiten aufmerksam gemacht. Man beachte die Haltung der linken Hand des Kindes, welche den Zipfel des Kopftuches der Madonna hält. Ferner die geradezu typischen zwei Hautfältchen in und über der linken Ellenbogenbeuge des Kindes, die in dieser Weise bei keinem anderen Meister sich wiederfinden. Das beiderseits bogenförmig geformte Brusttüchlein, das in den kleinen Bildern schlecht erkenntlich, aber in Wirklichkeit genau ebenso vorhanden ist. Die Form des Halses der



Fig. 4. Muttergottes im Städelschen Institute zu Frankfurt a. M.

Madonna, der langgestreckt und schmal sich ziemlich scharf an dem Brustkorb ansetzt. Die überaus leichte und gefällige Anordnung des welligen offen getragenen Haares. Die Augenbildung, die schmale, edel geformte Nase und schließ-

lich das Hauptcharakteristikum für Riemenschneider, die feingeschnittenen, schmalen Lippen des festgeschlossenen Mundes, mit leicht abwärts geneigten Mundwinkeln, in denen Sanftmut und Festigkeit, Wehmut und Güte wunderbar vereinigt sind. Das ist unnachahmlich und wie mir ein guter moderner Bildschnitzer gestand, auch nicht annähernd zu kopieren. Das Klischee der Städelschen Madonna gibt die Formen etwas verschwommen und deshalb zu weichlich wieder. Das Original ist in Wirklichkeit viel herber und der Würzburger Madonna ähnlicher.

Alles das sind Äußerlichkeiten, die zur Erkenntnis reichlich mithelfen, aber doch nicht das eigentliche Wesen des Meisters ausmachen, auch gelegentlich fehlen können.

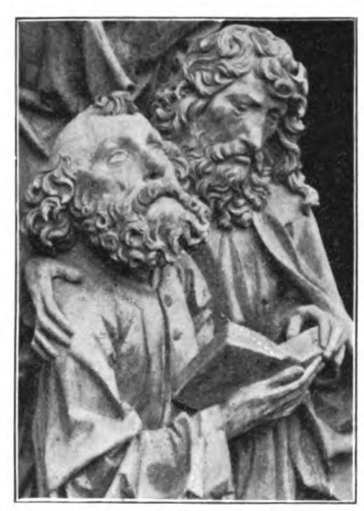


Fig. 5. Zwei Apostelköpfe von dem Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen.

Ist es nun schwierig, das Wesen und die Art eines Meisters wie Riemenschneider zu erfassen? Man möchte es glauben, wenn man sieht, daß A. Weber 1888 zwei Altäre, die mit den Arbeiten Riemenschneiders gar nicht zu verwechseln sind, den Marienaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg a. T. und den Hochaltar in der Kilianskirche zu Heilbronn unserem Meister zuschreibt und den letzteren sogar „sein schönstes Werk" nennt. Carl Streit, der 1888 in einem großen Tafelwerk die meisten Skulpturen Riemenschneiders abgebildet hat, mengt eine Reihe von minderwertigen Arbeiten anderer Meister darunter. Er beweist damit ein so erhebliches Manko an Feinfühligkeit, daß auch sein anerkennenswert guter Wille nicht mehr gut machen kann, was er an dem Meister sündigt.

Wie nun Streit Schlechtes dem Lebenswerk des Meisters hinzutat, so nahm Wilhelm Bode das Beste weg, indem er den Creglinger Meister konstruierte.

In der kleinen verlassenen Herrgottskirche zu Creglingen, einem württembergischen Landstädtchen, nicht weit von Rothenburg an der Tauber, befindet sich ein großes Altarwerk, zweifellos das schönste und edelste, was deutsche Schnitzkunst geschaffen, das geist- und gefühlvollste, was je ein Messer dem Materiale, dem spröden Holze abgerungen hat. Der Altar wurde nach alter Überlieferung Riemenschneider zugesprochen. Bode jedoch meinte: Dieses Werk erhebt sich so hoch über alles, was uns (insbesondere durch Streit) von Riemenschneider bekannt ist, daß wir es hier mit einem anderen noch besseren Meister zu tun haben, den wir nach seinem Hauptwerk den „Meister des Creglinger Altares" nennen müssen. Die Beobachtung Bodes ist richtig, aber die Folgerung war falsch. Der Altar ist eben eine eigenhändige Arbeit, die sich natürlich von den Arbeiten der Werkstatt, in der nachweislich zeitweise 10 bis 12 Gesellen nach Entwürfen und Zeichnungen des Meisters arbeiteten, auszeichnen muß. Diese Werkstattarbeiten sind selbstverständlich geeignet, unser Urteil über den Meister auf einem niedrigeren Niveau zu halten. Tönnies[1]) hat in seinem ungemein fleißigen und verständigen, aber trocken geschriebenen Buche 1900 den Creglinger Altar wieder für Riemenschneider in Anspruch genommen, 1905 hat dann auch Bode im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin den Creglinger Meister sang- und klanglos verschwinden lassen, indem er bei etwa einem halben Dutzend Skulpturen die frühere Bezeichnung „Meister des Creglinger Altares" entfernt und durch die Aufschrift: „Arbeit des Tilmann Riemenschneider" ersetzt hat.

Somit ist der Meister des Creglinger Altares in Berlin gestorben, aber in Süddeutschland in einem großen Museum lebt er noch heute. Dort befinden sich zwei schöne altbemalte Holzstatuetten, weibliche Heiligenfiguren, von Riemenschneider, die ein Täfelchen tragen mit einer Aufschrift

Fig. 6.

2 Holzstatuetten aus dem
Ende des 15 Jahrhund:
von dem Meister des Crelinger
Altars.

von der Hand des langjährigen Museumdirektors. Hier das verkleinerte Faksimile[2]), das zugleich ein wichtiges Autograph ist, denn es gibt uns trefflichen Aufschluß über die Höhe des Interesses, das man an einem großen Museum, dessen Jahresbudget fast 100000 Mark beträgt, in dessen Verwaltung Leute von Rang, sogar ein

[1]) Tönnies, Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. Straßburg, J. H. E. Heitz, 1900.

[2]) Ein lieber Freund hat mir das Täfelchen photographiert.

namhafter Kunstschriftsteller, sich befinden, einem Meister von der Bedeutung Riemenschneiders entgegenbringt. Viele Jahre hatte mich die Inschrift verdrossen. Im Februar dieses Jahres, hatte ich die Dreistigkeit darauf aufmerksam zu machen und erhielt die kühle Antwort, das sei ein „Schreibfehler". Man empfand es offenbar als Zudringlichkeit, daß jemand, den die Sache doch gar nichts anging, sich einmischte. Immerhin präsentierte sich wenige Tage später das Täfelchen durch eine eingeflickte Korrektur, wie dieses Faksimile zeigt. So wandelt man hier

Fig. 7.

2 Holzstatuetten aus dem Ende des 15. Jahrhund.: von dem Meister des Creglinger Altars.

noch weiter die Bahn, die Bode einst gewiesen, selbst aber schon lange verlassen hat.

Und anderwärts?

Der Direktion des Nationalmuseums in München würde ich empfehlen, die Büste eines jungen Mannes mit halblangen Haaren und Barett und der Aufschrift:

Hlg. Sebastian (?)
Unterfränkisch
um 1500

und ebenso die Gruppe in demselben Raume, welche bezeichnet ist:

Mutter Anna Selbdritt
Unterfränkisch
um 1500

nicht nur als Werkstattarbeiten, sondern als gute typische Riemenschneider anzuerkennen und zu bezeichnen.

Das Germanische Museum in Nürnberg bitte ich, die wundervolle Gruppe Maria mit dem Kinde, davor kniend einer der heiligen drei Könige, leider kürzlich durch widerwärtige Petroleumbehandlung in ihrem Cachet und dem früheren schönen Holzton sehr beeinträchtigt, von der Bezeichnung:

Schwäbische Schule
(Meister des Kreglinger Altars?)
um 1480—1500

zu befreien, denn dieses herrliche Werk ist eine Glanzleistung des in der Vollkraft seines Schaffens stehenden Meisters und dürfte etwa gleichzeitig mit dem Creglinger Altar entstanden sein.[1]) Das kleine Christusköpfchen dieser nur 57 cm hohen Gruppe, fast identisch mit dem Christuskopf der Städelschen Madonna, ist das feinste, was man sich in Holz geschnitzt nur denken kann. Der Gesichtsausdruck der Maria ist nicht seelenlos, wie Tönnies meint, sondern ernst in die Ferne gerichtet, als schaue er trotz der durch den Kniefall eines Königs bedeutenden und beglückten Gegenwart, dennoch ahnungsvoll in die Zukunft. Wenn Tönnies im Zweifel ist, ob man die Gruppe Riemenschneider zuschreiben soll, dann könnte er sie doch nur einem gleich guten, oder noch besseren Meister zuerteilen, der aber ganz ähnlich gearbeitet hat. Also Creglinger Meister Nr. II. — Das wären ein bißchen viel erstklassige, in den Werken sich ähnliche Meister in dem kleinen Würzburg.

Das Landesmuseum in Darmstadt besitzt zwei prächtige Riemenschneider, die aber unter ihrer Aufstellung sehr zu leiden haben. Die wunderbar schöne, fast miniaturartig fein geschnitzte Kreuzigungsgruppe, die wir wegen ihrer Herbheit und noch streng gotischen Eckigkeit unter die Frühzeit des Meisters zu rechnen haben, ist viel zu niedrig — sie müßte doch wohl in Altarhöhe zu stehen kommen — in einem düsteren Zimmer mit alter Holzvertäfelung, das durch eine darinstehende Bettlade als ein Schlafzimmer sich charakterisiert, aufgestellt. Die beiden Fenster dieses Zimmers sind durch die Mauern der nachträglich in den Museumshof eingebauten Kapelle völlig lichtlos gemacht worden, nur notdürftig geben zwei vor den Fenstern angebrachte Spiegelreflektoren etwas Licht. Hierher, in diesen Raum stellt man ein solches Meisterwerk, dessen materieller Wert allein schon sich auf weit über 30000 Mark[2]) beziffern dürfte, dessen ideeller Wert aber für uns Deutsche noch sehr viel höher sein sollte! Ich hatte in Darmstadt immer die Empfindung, als müsse ich die Gruppe nehmen und in eines der hellfreundlichen Gemäldekabinette verbringen, damit sie dort, isoliert[3]) aufgestellt, umflossen von

---

[1]) Die Gruppe steht ganz verloren mitten unter geringen Figuren, die höchstens ein kulturhistorisches, aber nicht das geringste künstlerische Interesse erregen können. Man sollte ihr einen Ehrenplatz einräumen, sie aber nicht — selbst wenn die Museumsräume noch so beengt sind — in einer beliebigen Ecke unterbringen.

[2]) Ist doch die etwa gleichgroße aber lange nicht so feine Maria aus der Sammlung Hefner-Alteneck für 12000 Mark verkauft worden.

[3]) Während der Korrektur finde ich in dem Aufsatze von Dr. Julius Baum: „Über das Kunstsammeln" (Frankf. Zeitg. vom 26. VIII. 08) folgende Sätze: „Von der größten Wichtigkeit für den Eindruck einer Sammlung ist ihre Aufstellung. Im letzten Grunde handelt es sich hierbei um Fragen des Taktgefühls, die der Erörterung spotten. In der Regel ist Isolierung das beste. Wie gewaltig Kunstwerke bei isolierter Aufstellung wirken, zeigen die Aphrodite von Melos, Raffaels Sixtische Madonna und Velasquez' Innocente Pamfili".

hellstem Himmelslichte den weichen Zauber ihrer stillen Schönheit reich und ungestört entfalten könne.

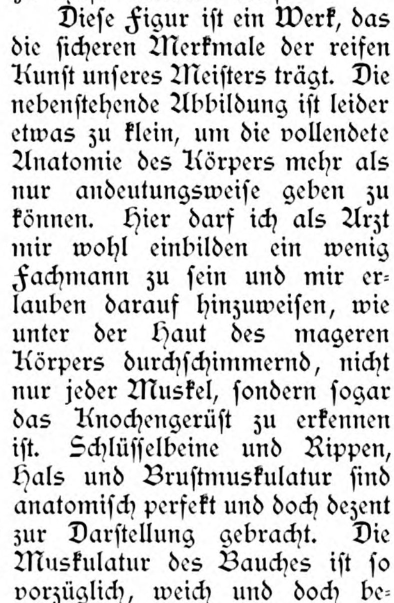
Nicht viel besser ist eine zweite Skulptur aufgestellt. In einem schmalen, winkligen Durchgange, dessen graue Wände und mit groben roten, unglasierten Tonfliesen bedeckter Boden eine Art Vorplatzstimmung geben, steht, wenn auch gut durch Seitenlicht beleuchtet, zwischen einem häßlichen alten Sitzmöbel, und einem Spucknapf die Holzfigur eines die Hand zum Segen erhebenden Christus. Der „Wegweiser durch das Landesmuseum" nennt diese: „Christusfigur eines Zeitgenossen von Riemenschneider." Die Figur stammt aus der Privatsammlung eines bekannten Kenners, der sie vor einigen Jahren als einen echten Riemenschneider dem Landesmuseum um den Preis von 10000 Mark verkauft hat.

Das ist ein Preis, den man damals nur für einen Riemenschneider anlegen durfte. Offenbar hat man die Figur anfangs auch dafür gehalten, wurde aber später wieder kleingläubig und hatte nicht den Mut, sie auch den Nörglern und Kritikern gegenüber als einen einwandfreien Riemenschneider zu verteidigen.

Es freut mich, daß ich der Direktion des Landesmuseums zu Hilfe kommen darf.



Fig. 8. Christus, die Hand zum Segen erhebend, im Museum zu Darmstadt.



Diese Figur ist ein Werk, das die sicheren Merkmale der reifen Kunst unseres Meisters trägt. Die nebenstehende Abbildung ist leider etwas zu klein, um die vollendete Anatomie des Körpers mehr als nur andeutungsweise geben zu können. Hier darf ich als Arzt mir wohl einbilden ein wenig Fachmann zu sein und mir erlauben darauf hinzuweisen, wie unter der Haut des mageren Körpers durchschimmernd, nicht nur jeder Muskel, sondern sogar das Knochengerüst zu erkennen ist. Schlüsselbeine und Rippen, Hals und Brustmuskulatur sind anatomisch perfekt und doch dezent zur Darstellung gebracht. Die Muskulatur des Bauches ist so vorzüglich, weich und doch bestimmt, wie bei keinem Meister in dieser Zeit wieder zu finden.

Die Falten des mit der linken Hand gehaltenen Mantels sind durch ihre Logik und die Großartigkeit und Einfachheit ihrer Anordnung überaus charakteristisch und lassen, wie stets bei Riemenschneider, so auch hier am rechten Knie und an der linken Schulter, die Anatomie des Körpers hindurchblicken. Die ganze Figur in ihrer ernsten und doch wehmütig-weichen Stimmung ist von einer edlen Frömmigkeit beseelt. Ein so vollendetes Kunstwerk, vor dem, mit Ausnahme der Kreuzigungsgruppe, alle anderen Skulpturen des Museums zurücktreten müssen, das kann kein „Zeitgenosse", das kann nur ein Meister wie Riemenschneider geschaffen haben.

In dem großen Bilderwerk: „Figurale Holzplastik", herausgegeben von Julius Leisching, das die Schätze der alten deutschen Kunst zu heben mithelfen will, sind auf Tafel XVII abgebildet, Nr. 36 und 37, „Zwei fliegende Engel mit ausgebreiteten Armen. Lindenholz, freiplastisch, vollrund. Bemalt. Süddeutsch, Ende des 15. Jahrh. Besitzer Graf Hans Wilczek." „Süddeutsch" klingt sehr vorsichtig. Auch mit „fränkisch" hätte man sich zu nichts verpflichtet. Für mich sind es zwei Riemenschneider, glatt und sicher. Faltenwurf, Halspartie, Augen und Mund, letzterer besonders bei Nr. 37, sind typisch und das eigentümliche Federkleid ist dasselbe wie bei den Engeln zu Maidbronn.

Genau das gleiche gilt von der Gruppe Tafel XVIII, Nr. 38. Leisching spricht bezüglich des Meisters keine Vermutung aus, er schreibt dazu nur: „Gruppe mit dem knienden Josef von Arimathia, Johannes und Maria von einer Kreuzabnahme. Lindenholz, vollrund. Bemalt. H. 55, B. 61. Aus Stift Wiblingen bei Ulm, um 1500. Sammlung Figdor-Wien." Der Bart des Josef von Arimathia, die sichere, großzügige Gewandbehandlung, die schönen und logischen Falten am rechten Knie des Nikodemus[1]), die wehmütig-fromme Stimmung der Gruppe, alles das ist so bezeichnend, daß ich es für keine Kunst halte, hier den Meister herauszufinden.

Aber noch einen Schritt weiter muß ich gehen. In dem Museum zu Stuttgart befindet sich eine Gruppe von zwei Frauen. Der Katalog sagt: „Geschnitzte Gruppe aus Lindenholz von 67 cm Höhe, ohne Zweifel der Teil einer größeren, die Beweinung Christi darstellenden Komposition, dürfte Tilmann Riemenschneider zugesprochen werden." Das dürfte nicht nur sein, — warum so zaghaft? — das ist ein edler Riemenschneider und gehörte ehemals — ich beanspruche die Priorität für diese kleine, mir aber große Freude machende Entdeckung — mit der vorgenannten Gruppe zu einer Kreuzabnahme (nicht Beweinung), deren Mittelstück von dem Leichnam Christi, gehalten von Maria[2]) und Johannes, gebildet wurde. Eine Konfrontation der beiden Gruppen in Stuttgart — bei klassischen Kunstwerken hätte man das längst getan — wird

---

[1]) Dieser ist es und nicht Johannes, der niemals im Zeitkostüm mit geschlitzten Ärmeln, mit modischem Mantel, mit Bürgerkappe und als Porträtkopf (ich habe das Original noch nicht gesehen, das mir vorliegende nicht ganz klare Bild läßt an das Porträt des jungen Riemenschneider denken) dargestellt wurde.

[2]) Die rechte weibliche Figur der Stuttgarter Gruppe ist eine Magdalena. Hände und Salbenbüchse fehlen.

auch diejenigen, die auf Grund der Abbildungen sich kein Urteil bilden können, überzeugen.

Die Madonna im Städelschen Institute zu Frankfurt a. M. ist vor zwei Jahren sehr geehrt worden. Man hat sie aus dem Parterre, wo sie in einem kleinen, primitiv ausgestatteten Nebenraume viele Jahre zwischen Gipsabgüssen ein wenig beachtetes Dasein führte, in den ersten Stock in ein vornehmes Gemach, mitten unter die Gemälde gestellt. Leider, wie ich glaube, nicht zu ihrem Vorteil. Sie müßte Seitenlicht aus einem großen hochstehenden Fenster, also etwa dieselbe Beleuchtung wie in einer Kapelle haben. Jetzt steht sie gegenüber 2 großen, tiefreichenden Fenstern, die mit ihrem vollen Frontlicht fast sämtliche Schatten zerstören. Was übrig bleibt, wird durch die von unten, von dem spiegelblanken Parkettfußboden kommenden Lichtreflexe vernichtet, wozu der blaue kalte Farbenton der Wände[1]) noch reichlich mithilft.

Jetzt merkt man auch, daß das Steinbild gar nicht vollrund, sondern ganz flach gearbeitet ist — der Körper der Maria hat etwa 10—12 cm Tiefe, an der höchsten Stelle, am vorgestreckten linken Knie des Kindes, ist die Figur kaum 20 cm dick.[2]) Je flacher ein Relief nun ist, desto mehr bedarf es des Seitenlichtes oder Oberlichtes, welches die Plastik schärfer hervortreten läßt, indem es die Schatten vertieft und die belichteten Partien erhöht.

Zu beiden Seiten hängen die mit dicken Goldrahmen versehenen, ebenso aufdringlichen wie menschlich-kleinlichen Porträts eines kölnischen (?) Bürgerpaares von Barthel Bruyn. Eine böse Nachbarschaft für die schönste und edelste Madonna, die je diesseits der Alpen geschaffen worden ist.

Die Städelsche Madonna sollte nicht anders — hoffentlich kommt es noch dazu — als in einer Kapelle, oder doch mindestens in einem kapellenartigen Raume aufgestellt werden, damit dort die fromme Stimmung, die von ihr ausgeht, einen reinen Resonanzboden findet. Man wende mir nicht ein, daß sie früher auch nicht in einer Kapelle, sondern an der Außenseite der Stiftskurie zu Würzburg sich befunden hat. Kann es etwas Schöneres und Andächtigeres geben, als wenn der Mondesglanz einer Maiennacht, die Flammenröte eines neuen Sonnentages, oder das flimmernde Sternenzelt in Winterszeit zu einem stimmungsvollen Rahmen über einem solchen Menschenwerk sich aufbaut?

Merkwürdigerweise ist diese Madonna der einzige Riemenschneider, der in den letzten vierzig Jahren von den Frankfurter Museen angekauft worden ist — der Johannes aus der Sammlung Hefner-Alteneck in dem hist. Museum ist, trotz des dafür gezahlten Preises von 4000 Mark, nur eine grobe spätere Kopie nach der verloren gegangenen Originalfigur und das kleine, vor 2 Jahren in Würzburg angekaufte, zierliche Madönnchen steht hinsichtlich des Meisters immer noch in Frage — dafür haben aber seither fast ein Dutzend Riemenschneiderfiguren den hiesigen Kunsthandel passiert und sind zumeist in das Ausland gewandert. Wie wenig man bei uns früher ein Urteil hatte, das zeigt andererseits die Wertsteigerung, die das Ausland der deutschen Kunst seither entgegengebracht hat.



Fig. 9. Der heilige Hieronymus dem Löwen einen Dorn aus der Tatze ziehend. Weißer Marmor. Jetzt in Lyon in Privatbesitz.

Hier zwei drastische Beispiele.

Im Jahre 1896 sah ich bei einem Frankfurter Antiquitätenhändler eine Marmorfigur, deren Preis 800 Mark betragen sollte. Diese Figur war im Jahre 1892 in der Ausstellung für Christl. Kunst im ehemaligen kurfürstl. Schlosse zu Mainz vom 20. August bis 4. Sept. ausgestellt gewesen, fand aber zu dem angebotenen Preise von 500 Mark keinen Liebhaber — sie war eben nur deutsch. 1896 erwarb der Frankfurter Händler sie aus dem Nachlaß eines in Dieburg bei Darmstadt verstorbenen Geistlichen für 600 Mark. Zu dieser Zeit sah ich sie zum ersten Male nur flüchtig, aber doch prägte sich das Bild so nachhaltig ein, daß ich, als mir zufällig im Jahre 1905 ein alter französischer

[1]) Der kühle, blaugraue Sandstein der Figur verlangt nach einer warmen Kontrastfarbe des Hintergrundes.

[2]) Fig. 4 ist eine alte, noch unter günstiger Beleuchtung gemachte Aufnahme.

Auktionskatalog — Collection de Mme. C. Lelong. Vente à Paris, 8 Rue de Sèze, 8—10 Décembre 1902 — in die Hand kam, die darin abgebildete Figur sofort wiedererkannte und außerdem mittlerweile so viel gelernt hatte, um betrübten Herzens, nicht nur einen einwandfreien, sondern sogar erstklassigen Riemenschneider festzustellen.



Fig. 10. Maria aus einer Verkündigungsgruppe. Louvre, Paris. Phot. Giraudon.

Das spaßhafteste war aber der Text zu dem Bilde, er lautete:

No. 147
Statuette en marbre tendre blanc de saint Jérôme en costume de prélat assis, ayant auprès de lui le lion dont il guérit la patte. Italie du nord. Haut., 38 cent.

So wurde ein, auf den ersten Blick zu erkennender Riemenschneider — ich weise nur auf den ganz merkwürdigen Löwen mit dem gutmütigen Mopsgesicht hin, der den Löwen an den Grabdenkmälern des Eberhard von Grumbach in Rimpar, des Rudolf von Scherenberg und des Conrad von Schaumberg zu Würzburg gleicht wie ein Ei dem anderen — als norditalienische Arbeit angepriesen und hoch bewertet. Käufer war der Antiquar Boibove in Paris 22 rue de la Pepinière, der 12000 Franks für die Figur anlegte und sie bald für 18000 Franks[1]) an einen Sammler nach Lyon verkaufte. So respektierte das Ausland die freilich unter falscher Flagge segelnde Kunst des deutschen Michels, der damals, als die Figur noch billig gewesen, zu unpatriotisch war und jetzt, bei diesen Preisen, zu arm ist, um noch mitsprechen zu können.

Den gleichen Weg nach Frankreich hat eine zweite Marmorfigur, ebenfalls aus Dieburg stammend, die ebenso in Mainz zum Verkaufe ausgestellt war, gemacht. Auch diese wurde hier in Frankfurt für 800 Mark weiterverkauft. Sie hat alsdann noch 2 oder 3 Antiquitätenhändler, natürlich unter fortwährend gesteigerter Bewertung, passiert, bis sie in Paris im Louvre zu horrendem Preise gelandet ist. Dort liegt sie so fest wie bei uns ein französisches Kanonenrohr, und wir sind dieses Mal die Besiegten.

Es hat seither gefehlt und fehlt immer noch an dem Respekt, den wir vor einem unserer ersten und was Zartheit und Innigkeit der Empfindung anlangt, allen anderen überlegenen Meister haben sollten.

Auch diese Madonnenbüste (Fig. 11) ist ein Beweis dafür. Es ist eine überlebensgroße Muttergottes, der man zu einer Zeit als Deutschland armselig und die Nation verkommen war, eine vergoldete Barockkrone von barbarischer Pracht aufgesetzt und mit einem ditto Zepter „schmücken" zu müssen geglaubt hat. Die linke Hand, die ursprünglich wohl einen Apfel hielt, ist ergänzt, ebenso auch die Hände des Kindes. Man mache den Versuch, nehme ein Stückchen weißes Papier und verdecke die Krone der Maria.



Fig. 11. Muttergottes in der Burkhardskirche zu Würzburg. Holz, neu bemalt, überlebensgroß.

Sofort kommt das wunderbar feine Oval des Kopfes, die weich gescheitelte Fülle des Haares und der überaus feine und edle Stirnreif zur Geltung. Trotz dieser schweren Schädigung und trotz der neuen unschönen Bemalung, löst die

[1]) Man überlege, welcher Wert der Städelschen Madonna beizumessen ist, wenn man diesen französischen Maßstab zugrunde legt.

Büste aber dennoch eine tiefe Empfindung aus und ich erinnere mich noch recht wohl des heißen Sommersonntages, an dem ich sie zum ersten Male in der alten Burkhardskirche zu Würzburg sah.

Die letzten Teilnehmer einer farbenprächtigen Prozession, frische, pausbäckige Jungen, die mit hellklingenden Stimmchen ihr Sprüchlein: „Heil'ge Muttergottes, bitt' für uns arme Sünder" fromm und fleißig wiederholten, waren unter den rauschenden Jubelklängen der Orgel auseinandergegangen. Draußen schossen lärmend die Schwalben an den hohen Kirchenfenstern vorüber, schweigend reckten sich die Pfeiler empor und stille war's im kühlen Gotteshaus. Nur ein altes Mütterchen, mit braunen, krummen Fingern den Rosenkranz haltend, ist noch vor der Muttergottes zurückgeblieben. Hier hätte ich malen mögen — oder ein Dichter sein — aber trotzdem, ob ich wollte oder nicht wollte, während der Klang der Kinderstimmen mir noch im Ohre lag, während das alte Mütterchen seine stummen Wünsche dem Madonnenbilde, das in der gottbegnadeten Seele eines großen Künstlers entstanden war, entgegenbrachte, formten sich die Gedanken zu den kleinen Versen, die ich unter das Bild der Muttergottes von Großostheim gesetzt habe.

Woher kommt es nun, daß alles Deutsche so gering geschätzt wird? Das liegt nicht im deutschen Charakter, denn der hat Heimatliebe. Schuld ist unsere Erziehung, die uns immer auf die klassische Kunst, auf Italien als das Land aller Schönheit hinweist. Das hat sich so eingebürgert, daß man überall auf Widerspruch stößt, wenn man von der Ebenbürdigkeit der deutschen Kunst sprechen will. Es ist vielleicht etwas kühn, aber trotzdem wage ich es der Muttergottes von Großostheim ein Bild von Raffael gegenüber zu stellen.

Es hat ja einige Schwierigkeiten, eine Plastik mit einem Tafelbilde zu vergleichen. Auch sind die schlechte Erhaltung der Bemalung und die vielen Schäden — am linken Knie und am Fußrücken des Kindes befinden sich noch die Brandmarken, die frommer Unverstand durch eine zu nahe gestellte geweihte Kerze verursacht hat — dem Laien in der Betrachtung außerordentlich hinderlich. Trotzdem verliert nach meinem Empfinden Riemenschneider dabei nicht. Das herbe, keusche Wesen des deutschen Meisters tritt noch mehr hervor gegenüber der sinnlich-zärtlichen Geste des Römers.

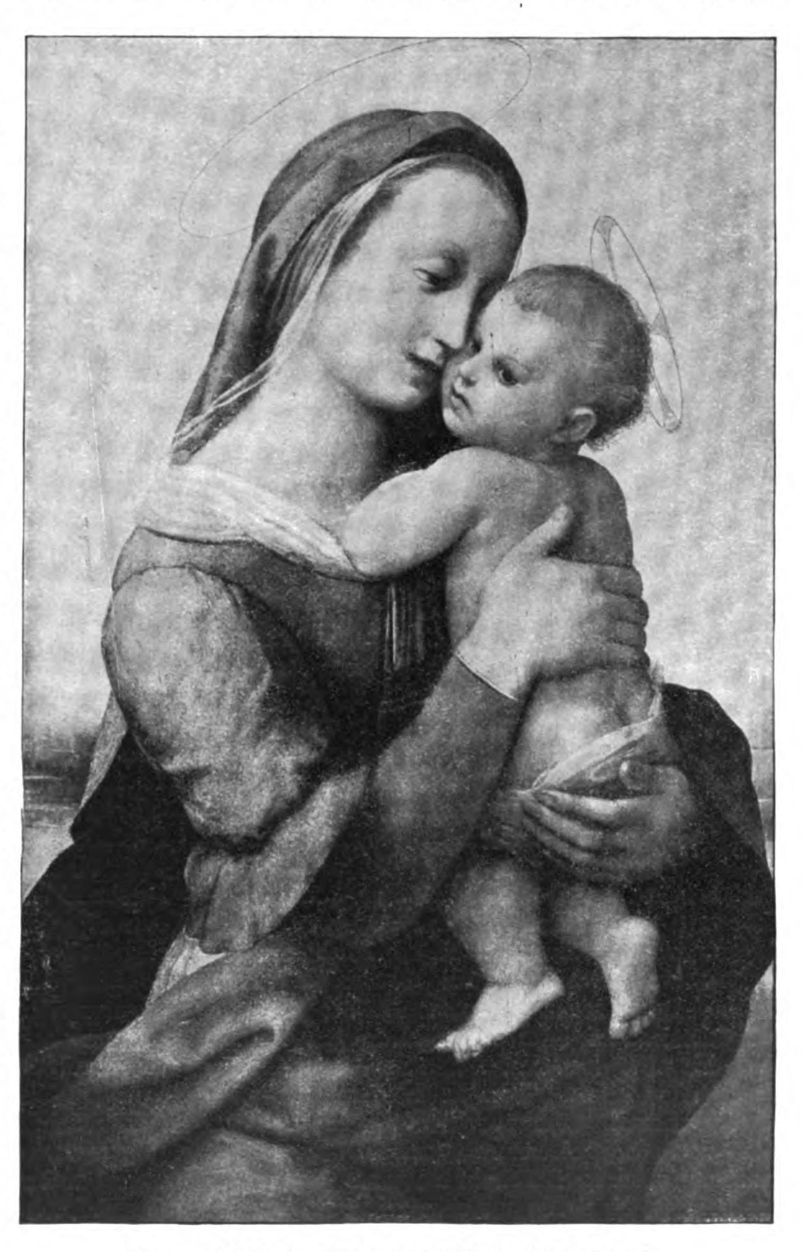


Fig. 12. Raffael. Madonna aus dem Hause Tempi. München, alte Pinakothek.

Die Romanen sind in erster Linie Schönheitssucher, die Germanen Wahrheitssucher und Grübler. Darum der ewige Gegensatz, mag es sich nun um künstlerische oder religiöse Dinge, um Musik oder Poesie handeln. Man muß von einem deutschen Kunstwerk nicht Schönheit, wohl aber Seele verlangen. Die Schönheit der italischen Kunst ist etwas Selbstverständliches, aber sie erschöpft sich auch damit. Das Wesen eines germanischen Kunstwerkes geht in die Tiefe, es

beruht in dem Übergewicht der Beseelung über die Belebung und genau so wie die glänzende Musik eines Palestrina, Verdi und Mascagni das Wesen der Menschen jenseits der Alpen wiederspiegelt, so sind die Werke von Bach, Beethoven und Wagner der musikalische Ausdruck der tieferen Empfindung der deutschen Art.

Christus wird von den Romanen zumeist als der himmlisch schöne, siegreiche Jüngling dargestellt. Das Mitgefühl mit den Leiden Christi liegt ihnen ferner, wie auch das Mitgefühl mit den Qualen der Tiere dem Italiener nicht so nahe geht wie uns. Kein Romane hat je Christus so dargestellt wie es Dürer tat, indem er ihn nackt und händeringend, voller Seelenqual, auf einem harten Steine, am staubigen Wege sitzend, aber inmitten einer freundlichen, zu Herzen sprechenden, deutschen Landschaft, als habe er bei uns und mit uns gelebt, unserem Mitgefühl so nahe bringt.

Das Gesicht der Madonna Raffaels ist schön aber geistlos, gegenüber dem Antlitz der Muttergottes von Großostheim, das von einer warmen, weichen und doch tiefen Empfindung beseelt ist. Noch deutlicher ist der Unterschied der beiden Kinder. Das raffaelische ist von einer Schönheit, die man nicht besser als mit dem Worte: idealisiert bezeichnen kann. Darin liegt die Stärke der italienischen Kunst, aber ebenso auch für germanisches Empfinden, das die Wahrheit über die Schönheit stellt, der Beginn eines Vorwurfes. Welche Ehrlichkeit liegt in der Art wie der deutsche Meister das Christuskind wiedergegeben hat. Die Augen des Kindes sind nicht nach einem klassischen Schönheitskodex geformt, sondern dem Leben entnommen. Es sind die kleinen lustigen Äuglein eines frischen, munteren Knäbchens. Das Modell war ein keckes, intelligentes Kerlchen, an dem Riemenschneider seine lebhafte Künstlerfreude hatte, das er mit deutscher Wahrheitsliebe nachgebildet und nicht auf Kosten der Wirklichkeit verschönert hat. Dieses Kind erinnert lebhaft an die Kinder, die Thoma in seinen deutsch empfundenen Bildern malt. Die Italiener des Quattrocento und Cinquecento stehen unter dem Einflusse der antiken Kultur, deren Kunstwerke noch allenthalben in reicher Fülle vorhanden waren. Der deutsche Meister zu dieser Zeit, meist bescheiden und still in dem engen, mauerumgürteten Städtlein wohnend, das er selten verläßt, ist völlig unbeeinflußt von fremder Kunst. Das ist sein Glück gewesen, so konnte er seine deutsche Seele frei halten von fremden Schönheitsidealen. Mit dem Eindringen der Renaissance beginnt der Verfall der deutschen Kunst um nur dort vorübergehend wieder aufzublühen, wo ein Künstler es versteht seine germanische Art frei und rein zu erhalten. Das geht vom jungen Dürer und Rembrandt bis zu Menzel und Thoma.

Auch Riemenschneider selbst ist ein Beispiel dafür durch sein in den „antikischen" Formen der Renaissance gebildetes Grabdenkmal des Bischofs Lorenz von Bibra, das erheblich abfällt gegen das gewaltige, rein gotische Grabdenkmal Rudolfs von Scherenberg. Nicht die italische Kunst, sondern die deutsche Kunst der Gotik[1]) sollte der modernen Kunst — ich sage nicht: Vorbild sein — wohl aber die geistige Anregung geben und die Wege weisen in der eine glückliche Zukunft zu suchen ist.

Der moderne Ruf nach Heimatkunst bedeutet das Verlangen nach Befreiung von dem italischen Joch, das solange auf uns gelastet hat. Die Neuentdeckung Riemenschneiders — selbst sein Name war gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen und erst 1849 von Becker wieder aufgefunden worden — ist nur eine Etappe auf diesem Wege.

Von der großen Zahl der übrigen Würzburger Meister kennen wir nicht einmal die Namen. Auch ihrer müssen wir uns annehmen, denn ihre Werke — wie z. B. der treffliche Babenhäuser Altar — sind von großer Bedeutung. Sie wirken wie ein schöner Unterbau, wie das stattliche Dach eines mächtigen Hauses, das uns einen guten Maßstab gibt wie hoch der Turm der Kunst Riemenschneiders darüber hinausragt. Ohne Zweifel ist er der deutscheste unter den deutschen Meistern. Seine Seele durchflutet seine Figuren wie eine weiche, süße, Melodie, wie Rebenduft und fernes Glockengeläute.

Die Kunst der Gotik hat die Wurzeln ihrer Kraft in der selbstlos sich hingebenden, sich ganz in den Dienst der Kirche stellenden, germanischen Frömmigkeit, die den Reichtum ihres Herzens und ihres Gemütes in dem Reichtum ihrer Formenwelt und in einer tiefen Beseelung offenbart. Riemenschneider ist ihr letzter und feinsinnigster Vertreter. Die Müdigkeit und verhaltene Wehmut, die in seinen Figuren liegt, scheint fast der Ausdruck einer zu Ende gehenden, aber noch einmal, gleich einer goldenen Abendsonne aufleuchtenden Stilperiode zu sein.

Wir haben noch eine schwere Dankesschuld abzutragen, indem wir den fast vergessenen Meister, der sich den großen Italienern, einem Donatello, einem Settignano, einem Verrocchio und den Brüdern della Robbia ruhig zur Seite stellen darf, wieder zu Ehren bringen, auf daß sich, wenn man von deutscher Kunst spricht, untrennbar damit ein Name verknüpft, ein Name freundlichen Klanges:

Tilmann Riemenschneider,
der Meister des Creglinger Altares.

Möge es mir gelungen sein, hierzu ein kleines Scherflein beigetragen zu haben.

Dr. med. Otto Großmann-Frankfurt a. M.

[1]) Nordfrankreich, zwar das Ursprungsland, aber nicht das Land wo die Gotik (Spätgotik) ausreifte, hat im wesentlichen eine fränkisch-germanische Bevölkerung. Flamen und Holländer sind Niederdeutsche, die ihren Dialekt zur Schriftsprache erhoben haben.

Schmuck und Dekoration an Hinterländer Bauernhäusern.

Mit 6 Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers.

Der Kreis Biedenkopf oder „das Hinterland" ist in weiteren Kreisen, selbst in den nahegelegenen Städten Marburg und Gießen, noch so unbekannt, daß eine kleine Vorstellung erforderlich ist. Er trägt den Namen „Hinterland" noch aus der Zeit, da er hessisch war (bis 1866) und in der Tat für das Großherzogtum und die Haupt- und Residenzstadt Darmstadt die ultima Thule bedeutete. Daran hat sich auch unter preußischem Regime wenig geändert: „Hinterland" nach wie vor, ein Stiefkind auch in der Wertschätzung der öffentlichen Meinung. Daß er „besser ist als sein Ruf" versteht sich wie bei allen „verkannten Größen" von selbst und es wäre zu trivial, das erst noch ausdrücklich festzustellen. Wenn ich aber sage, daß er für den Freund des Volkstums und den volkskundlichen Forscher ein noch fast unberührtes Paradies darstellt, so wird das manchem neu sein, ist aber keineswegs übertrieben. Was ich im folgenden zeige, ist nur ein winziger Ausschnitt aus der überwältigenden Fülle von Material, das sich einem auf Schritt und Tritt geradezu aufdrängt. Ich kann mich auf Andeutungen beschränken, da hier „Anschauung" die Hauptsache ist. — —

Wenn man heute wohl hin und wieder die Meinung aussprechen hört, die Kunst sei „Kaviar fürs Volk", es fehle ihm das Verständnis dafür, auch Bedürfnis danach sei nicht vorhanden — so beweist für den, der „Augen hat, zu sehen", jedes Bauerndorf das gerade Gegenteil. Hier begegnet man auf Schritt und Tritt dem Bemühen, auch das Alltäglichste zu schmücken, und der naiven, halb unbewußten Freude am Spiel der Farben und Formen. Daß dabei das Landvolk noch vor fünfzig Jahren einen zielsicheren Instinkt besaß, der es in den meisten Fällen ohne weiteres das Richtige finden ließ und der der heutigen Bevölkerung auch auf dem Lande vollkommen entschwunden ist, dafür finden sich Belege genug. — Ein prachtvoll wirksames Mittel zur Ausschmückung der Häuser im ganzen ist die Verzierung der Gefache mit sogenannten Kratzmustern. Sie sind nicht etwa eine Hinterländer Spezialität. In Oberhessen kommen sie auch vor[1]) und auf Blatt 27 des Justischen Trachtenbuches



Abb. 1. Wommelshausen.

hat sie der gewissenhafte Zeichner angedeutet. Sie sind auch im Hinterland nicht überall gleichmäßig verbreitet. Nach meinen Beobachtungen finden sie sich am zahlreichsten in den Dörfern des mittleren Kreises, den ehemaligen Ämtern Blankenstein und Biedenkopf, dann auch im Breidenbacher Grund. Zu nennen wären vor allem

[1]) Ein besonders schönes Beispiel von Kratzputzdekoration findet sich in Oberhessen in Bellnhausen, Kreis Marburg. (Anmerkung des Herausgebers.)

die Dörfer Holzhausen bei Gladenbach, Dautphe, Eckelshausen; dann wieder weiter südlich Wommelshausen, Schlierbach, Hartenrod, Bottenhorn. Der Süden des Kreises scheint sie nicht zu kennen. Ich sage „scheint", weil der heutige Bestand keineswegs ein Beweis für die einstige Verbreitung ist. Es ist, wie in allen diesen Dingen, oft der reinste Zufall, wenn ein Dorf noch aufweist, was man im Nachbarort schon vergeblich sucht. Wo in den letzten Jahrzehnten eine rege Bautätigkeit geherrscht hat, ist die alte Herrlichkeit natürlich mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden. Und wo ein Haus neu verputzt wird, schmieren die Weißbinder gedankenlos die schönsten Muster zu. An anderen Orten dagegen, z. B. in Holzhausen bei Gladenbach, findet man kaum ein Haus ohne solche Muster.

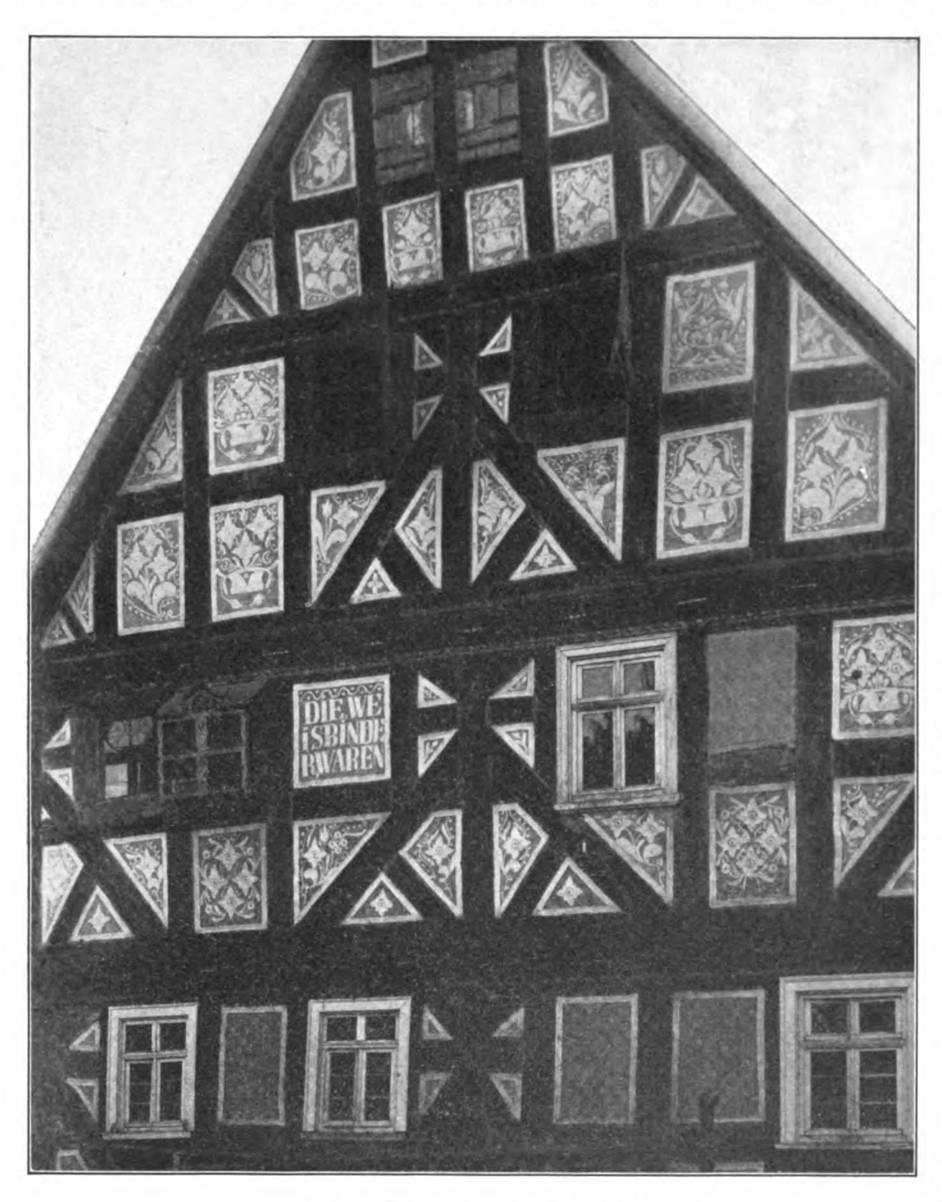


Abb. 2. Holzhausen bei Gladenbach.

Es kommt noch ein anderer Umstand hinzu, der eine gleichmäßige Verbreitung dieser Manier hindert. Es handelt sich nämlich um eine Tätigkeit, die sich nicht handwerksmäßig erlernen läßt, sondern zu der Kunstfertigkeit und künstlerisches Verständnis gehört. Die Muster sind nicht mit der Schablone aufgetragen, sondern werden aus freier Hand entworfen. Das sichert ihnen künstlerische Qualitäten, schränkt aber natürlich die Ausübung wesentlich ein. Nur wo sich ein Meister findet, der diese Handfertigkeit versteht und sich selbst zur Lust und anderen zur Freude ausübt, zeugen noch heute die Schauseiten der Häuser von seiner Tätigkeit.

Wie wenig schablonenhaft diese Handwerker arbeiteten, wie sie vielmehr, ihrer künstlerischen Individualität bewußt, Eigenes zu geben suchten, fällt schon auf den ersten Blick auf. Man findet nirgends Kopien. Ein jeder Meister hat seine eigenen Motive, mit denen er arbeitet. Natürlich ist der Spielraum begrenzt und seine Erfindungsgabe nicht unerschöpflich. Zumeist sind es ein paar Motive, über die er verfügt. So ist für einen jetzt verstorbenen Bottenhorner Meister das „Trauben"-Motiv charakteristisch (Abb. 1); ein Holzhäuser ist am „Blumenkorb"-Motiv kenntlich (Abb. 2). Diese Elemente der künstlerischen Tätigkeit kehren überall wieder, wo er sie ausübt, und man kann beim Durchwandern der Dörfer ohne weiteres sagen: „Das hat der gemacht" und „das ist von dem", selbst wenn der Name nicht — wie dies sonst sehr oft der Fall ist — an einem Gefach angebracht ist und „den Meister lobt". Aber in der Abwandlung dieser Grundmotive, in der Anpassung an die verschiedene Gestalt der Gefache, in der Zu-

sammenstellung mit anderen Motiven sind die wackeren Meister unermüdlich.

Was ich oben von der instinktiven Sicherheit künstlerischen Empfindens gesagt habe, zeigt sich hier deutlich. Welch feines Raumgefühl offenbart sich z. B. in der Art, wie die Motive der verschiedenartigen Gestalt der Gefache angepaßt werden! Man muß einmal dagegen einen Stümper an der Arbeit gesehen haben, um zu erkennen, wie viel künstlerisches Verständnis in diesen einfachen Dorfhandwerkern lebte! Wie sind sie gleichweit entfernt von schwülstiger Überladung und kärglicher Leere! Man bedenke auch, welch treffsichere Hand dazu gehört, um in den noch feuchten Mörtel die Linien und Figuren einzugraben, ohne Vorzeichnung oder sonstige Hilfsmittel! Und welche Stärke künstlerischer Phantasie, um ohne Entwurf gleich das fertige Muster der wechselnden Größe und den verschiedenen Umrissen der Gefache so fein und lustig anzupassen!

Wer sich die Mühe nimmt, einmal die Gefache von gleicher Gestalt und Größe miteinander zu vergleichen, wird finden, daß sich auch nicht ein einziges wiederholt. Jedes ist wieder anders. Bildet der schier unbegrenzte Reichtum der Variationen im Maßwerk mittelalterlich-gotischer Kirchenfenster noch heute das Entzücken der Kunstfreunde, so kann man, mutatis mutandis, eine ähnliche Freude auch beim Betrachten von Hinterländer Bauernhäusern genießen. Man nehme auf Abb. 2 z. B. einmal in der untersten Reihe der Muster die beiden viereckigen Gefache: jedesmal vier Sterne; und doch welche Verschiedenheit im Detail, im Rankenwerk! Jedes Gefach ist eine künstlerische Neuschöpfung und Neugestaltung, keines eine gedankenlose, sklavische Kopie.

Eine besondere Erwähnung verdient Abb. 3, weil sich der Meister hier auf das ihm fremde Gebiet figürlicher Darstellung gewagt hat. Wir sehen die Sonne, personifiziert durch einen Kopf mit Flügeln und umgeben vom Heer der Sterne. Daneben den Hirsch, verfolgt von Hunden und bedroht vom Jäger mit erhobener Flinte. Rings umher das übliche Beiwerk von Vögeln, Blumen und Sternen, eine lustige Welt.

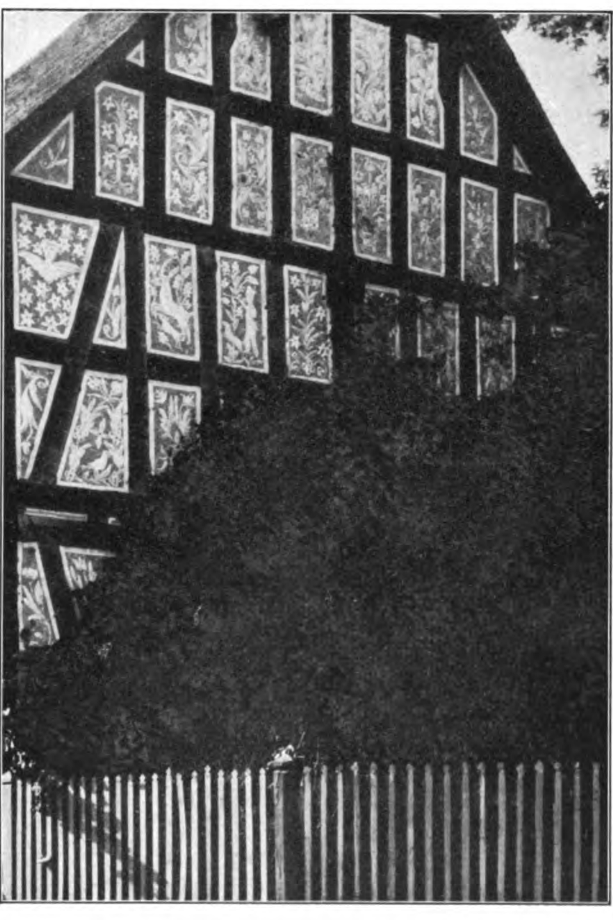
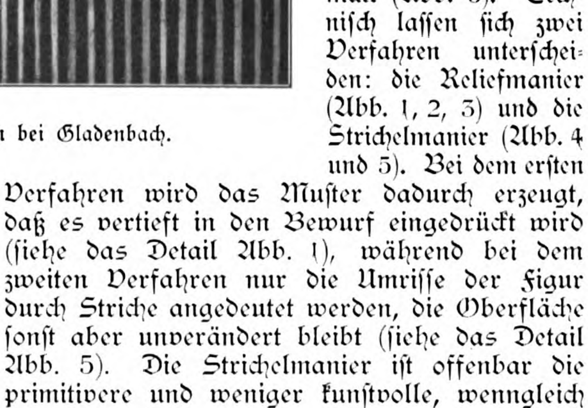


Abb. 3. Holzhausen bei Gladenbach.

Die meisten Kratzmuster gehören, der Zeit ihrer Entstehung nach, der Mitte des vorigen Jahrhunderts an. Heute scheint die Kunst fast ausgestorben; auch würde bei den gestiegenen Löhnen eine solch mühsame, zeitraubende Arbeit die Kosten bedeutend erhöhen. Um so erfreulicher ist es, daß es nicht an Zeichen dafür fehlt, daß diese schöne Kunst wieder mehr in Aufnahme kommt. Meister Jost Donges aus Holzhausen bei Gladenbach zum Beispiel hält die gute Tradition des ländlichen Handwerks hoch; er hat die Kunst von seinem Vater erlernt und wird sie auf den Sohn weitervererben. In dieser Tradition haben wir zugleich eine starke Wurzel der künstlerischen Leistungsfähigkeit.[1])



Die Technik der Kratzmuster ist im einzelnen sehr verschieden. Der Vorgang an sich ist derselbe: in den feuchten, graugetönten Kalkbewurf werden mittelst eines spitzen Eisens die Muster eingedrückt, dann mit Kalkbrühe, oft auch noch bunt bemalt (Abb. 5). Technisch lassen sich zwei Verfahren unterscheiden: die Reliefmanier (Abb. 1, 2, 3) und die Strichelmanier (Abb. 4 und 5). Bei dem ersten Verfahren wird das Muster dadurch erzeugt, daß es vertieft in den Bewurf eingedrückt wird (siehe das Detail Abb. 1), während bei dem zweiten Verfahren nur die Umrisse der Figur durch Striche angedeutet werden, die Oberfläche sonst aber unverändert bleibt (siehe das Detail Abb. 5). Die Strichelmanier ist offenbar die primitivere und weniger kunstvolle, wenngleich

[1]) Friedrich Boßhammer von Sarnau, der seine Arbeiten mit F. B. H. V. S. bezeichnet, hat auch diese Kunst ererbt und vererbt sie weiter. Er hat den Kratzputz an Ubbelohdes Haus in Goßfelden gemacht. (Anmerkung des Herausgebers.)

auch sie ganz gefällige Gesamtwirkungen zu erzielen vermag (Abb. 4). Die Gesamtwirkung des anderen Verfahrens ist zweifellos bedeutender. Man kann das allerdings völlig nur am Objekt selbst konstatieren. Immerhin gibt die Abb. 2 doch einen allgemeinen Eindruck.

Eine weitere Gelegenheit zur künstlerischen Betätigung bot das Balkenwerk. Wir müssen hier darauf verzichten, einige besonders bemerkenswerte, aber ganz vereinzelt vorkommende Beispiele von Schnitzwerk im Gebälk anzuführen und bringen statt dessen das Bild eines typischen hessischen Fachwerkbaues aus Gönnern (Abb. 6). Baulichkeiten von solch imposanter Wirkung fangen allmählich an selten zu werden. Auch der Bau auf unserem Bild ist nicht mehr ganz unberührt. Der Stall ist massiv unterbaut und das Balkenwerk des Unterstockes ist auch zum Teil erneuert, wie man auf den ersten Blick sehen kann. Statt der kunstvoll gekreuzten Balken, der schrägen Streben, der geschnitzten Träger herrscht hier schon das nüchterne Rechtecksystem des Lineals. Wie kahl und öde wirken z. B. rechts unten auf der Giebelseite die drei graden Balken mit den leeren weißen Feldern dazwischen! Aber das hat den schönen Bau doch noch nicht um seine Wirkung bringen können. Die Ecksäule ist glücklicherweise auch im Unterstock stehen geblieben und neben der Wucht, mit der sie wirkt, verschwindet die kahle Nüchternheit der Umgebung. Man braucht nur einmal das Balkenwerk eines neueren Fachwerkbaues (z. B. Abb. 3) daneben zu halten, um den tiefgehenden Unterschied zu merken.

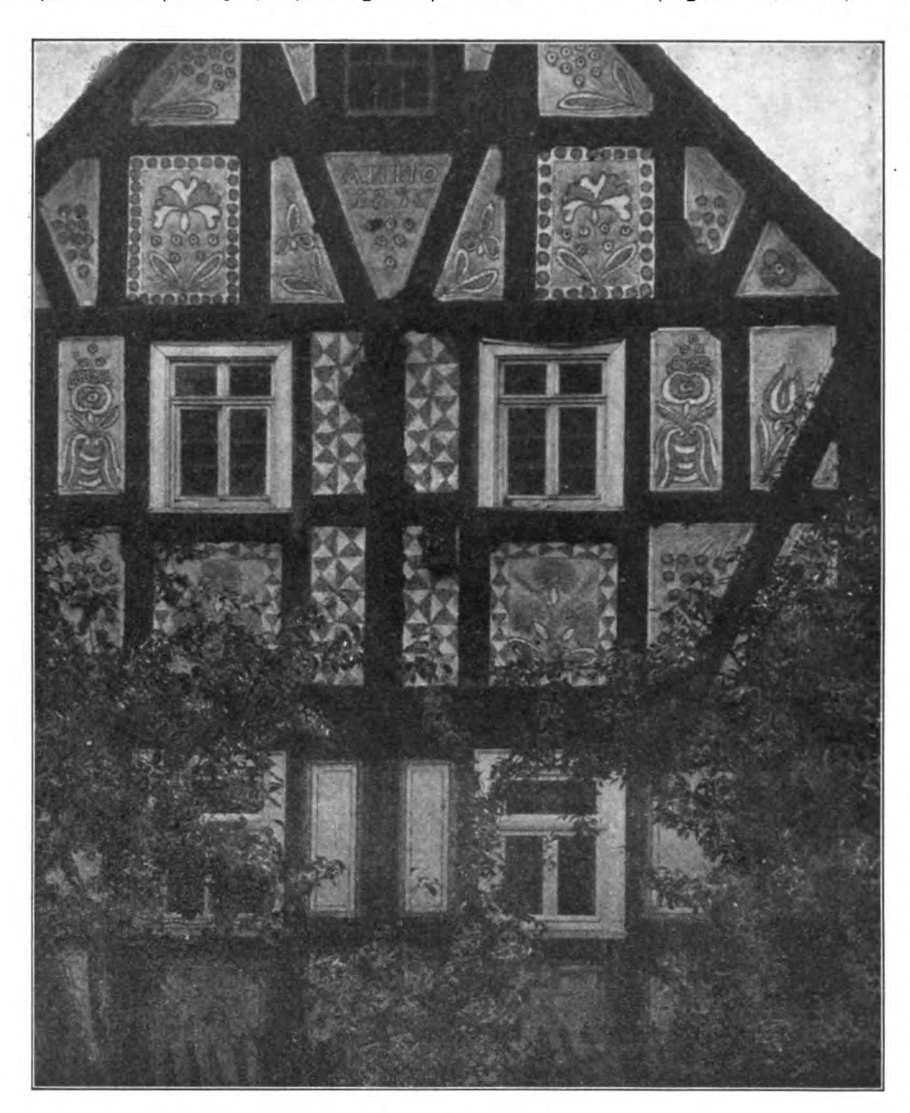


Abb. 4. Schlierbach.

Es handelt sich bei den schmückenden Zutaten nicht um überflüssiges Beiwerk, das ebensogut auch fehlen könnte, wie etwa die Stuckornamente oder die Giebeltürmchen auf modernen Renaissancebauten. Vielmehr ist es für den künstlerischen Instinkt der Dorfbaumeister überaus bezeichnend, mit welcher Geschicklichkeit, oft ganz unbewußt, sie die konstruktiven Elemente zu dekorativer Wirkung gebracht haben und so wahre Schulbeispiele für die Wahrheit geliefert, daß ein zweckmäßiger, in sich wahrhaftiger Bau auch schön ist. An den alten Holzhäusern kann man das sehr schön beobachten. Die schrägen Streben, die wirklich einen konstruktiven Zweck erfüllen, ihrerseits wieder von kleinen Seitenstreben getragen, daneben die ruhigen senkrechten und wagerechten Linien, die zahlreichen Überschneidungen, das Nebeneinander von Dreieck, Viereck und Kreisform, — das alles bringt in das Gesamtbild eine solch reizvolle Abwechslung und macht so sehr den Eindruck des Reichtums und der Fülle, daß man sich nicht satt sehen kann. Aber diese Fülle und dieses lustige Neben- und Durcheinander wird nun keineswegs zu einem unübersehbaren Wirrwarr, zu einem regellosen Formenknäuel. Denn das würde die künstlerische Wirkung nicht nur beeinträchtigen, sondern völlig aufheben. Vielmehr finden sich in dieser viel-

tönigen Formensymphonie einzelne Akkorde, die wiederkehren. So beherrschen hier die charakteristischen Linien, die am Treffpunkt der Streben mit dem Eckband oder Mittelband entstehen, das Gesamtbild. Dieser Knoten, der sich da bildet und von dem nach allen Seiten, nach oben und unten, nach rechts und links, wagrecht, senkrecht und schräg, Linien ausgehen, bilden einen festen Punkt, der die auseinanderstrebenden Formen zusammenhält. Die Art, wie auf diese Weise, durch Abwechslung und durch Einheit, der konstruktive Aufbau des Balkenwerkes zugleich zu dekorativer Wirkung gebracht wird, ist in ihrer Schlichtheit und Einfachheit fast klassich zu nennen.



Abb. 5. Simmersbach.

Das Balkenwerk im einzelnen ist auch reich verziert. Besonders treten die fein profilierten Eckbänder hervor. Es will mir als eine, natürlich unbewußte künstlerische Feinheit erscheinen, daß der Zimmermann das Eckband nicht ganz als Säule behandelt, sondern ihm nur ein entsprechendes Profil gegeben hat. Ein moderner Architekt wäre wahrscheinlich der ersteren Versuchung erlegen. So ist ihm die massige Wirkung geblieben, die es im anderen Falle natürlich verloren hätte. Andererseits ist der Wirkung bloß durch die Masse ein Gegengewicht in der leichten Gliederung des Balkens geboten. Die eingeschnitzten Schneckenlinien setzen diese Wirkung fort. Durch ähnliche Schnitzereieu sind nur noch die in besonders charakteristischen Formen gehaltenen Balkenarme ausgezeichnet, die auf der Langseite dreimal und am Giebel zweimal wiederkehren.

Abb. 6. Gönnern.

Die konstruktive Eigentümlichkeit, das jeweils höhere Stockwerk über das tiefere vorragen zu lassen, bot willkommene Gelegenheit zu dekorativer Behandlung der vorstehenden Balkenköpfe. Ein ästhetisch sehr wirksames Moment ist die Art der Verbindung der in Stockwerkhöhe zusammenstoßenden beiden Balkenquerlagen. Man vergleiche damit einen Bau aus neuerer Zeit Abbildung 3. Während hier gar kein Versuch gemacht ist, die zusammenstoßenden Querlagen miteinander und mit den dazwischen liegenden Balkenköpfen zu einem Ganzen zu verbinden, sondern die Balken einfach aufeinandergelegt werden und der zwischenliegende Raum ausgemauert wird, verfuhr man früher wesentlich anders: die Balkenköpfe wurden in den darüberliegenden Querriegel eingelassen und auf diese Weise die beiden Balkenquerlagen zu einem Ganzen verbunden, das nun sich besonders nachdrücklich zur Geltung bringen kann und dem Gesamtbild eine höchst reizvoll wirkende Gliederung gibt, indem es neben den vielen aufstrebenden Linien die Wagerechte darstellt und damit zugleich ein Moment der Ruhe in das Balkengewirr bringt. Diese Art der Behandlung ist ein ziemlich sicher datierbarer Endpunkt für die Bestimmung der Entstehungszeit der Holzbauten; sie war bis etwa zur Mitte des vorigen Jahrhunderts üblich. Daß man später anders verfuhr, hängt mit dem Übergang zu anderem Material zusammen. Seit man nicht mehr das massige Eichengebälk, sondern der Billigkeit wegen dünnes Fichtenholz benutzte, war man gezwungen, in diesem Punkt die alte handwerkliche Tradition aufzugeben.

Auch in diesen Querlagen ist die wuchtige Masse des Holzes durch Profilierung des Balkens und eine eingelegte, bis zur Ecke durchgehende, auf den Balkenköpfen dicht aufliegende Leiste gegliedert.

Einzelne leere, rechteckige, etwas kahl wirkende, das Gesamtbild aber nicht wesentlich beeinträchtigende Felder im Oberstock neben den Fenstern sind offenbar nicht ursprünglich, sondern erst später dadurch entstanden, daß einige Fenster zugemauert worden sind.

Und „die Moral von der Geschicht"? Ich habe keinerlei Tendenz in irgend einer Richtung. Aber einen Wunsch hege ich allerdings: vielleicht tragen diese Anmerkungen über ein kleines Nebengebiet dazu bei, den einen oder anderen sehen zu lehren. Ich weiß aus eigner Erfahrung, daß man jahrelang an solchen Dingen vorbeigehen kann, ohne sie zu sehen. Und andere haben mir das aus ihrer Erfahrung bestätigt. Und darum gibt es zunächst nichts Wichtigeres, als andere sehen lehren. Wer sehen gelernt hat, wird die Schönheiten dann schon selbst finden und wird dann auch wissen, was für praktische Folgerungen er daraus zu ziehen hat.

Karl Spieß-Bottenhorn.

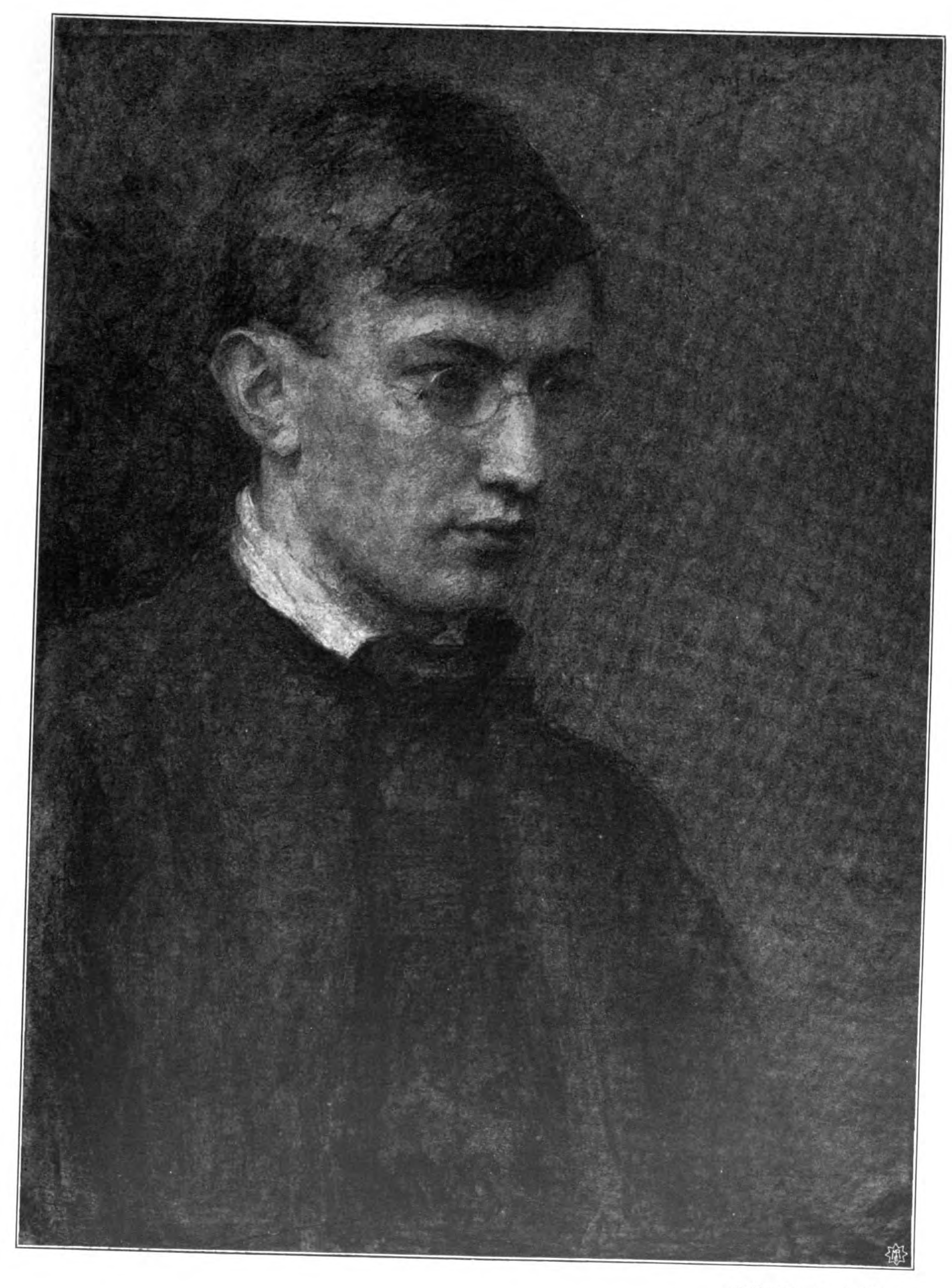




Die Schmiede in Leimbach, Radierung



Buchenwald, Radierung



Selbstbildnis, Zeichnung

Walter Waentig.

Waentig ist am 17. November 1881 in Zittau geboren. Er bezog im Alter von 16 Jahren die Akademie in Dresden, zeichnete nach der Antike, besonders nach Gipsabgüssen, und lernte Anatomie; alles wie es der akademische Lehrgang vorschrieb. Zur Erholung von diesen Übungen, gegen die bisher noch fast jedes wirklich künstlerische Gemüt reagiert hat, malte und zeichnete er für sich Landschaften, Porträts und Tiere im zoologischen Garten. Die ersten eigentlich künstlerischen persönlichen Anregungen gab ihm Carl Bantzer, der nicht bloß einer unserer zeitlich und der Qualität nach ersten modernen Maler, sondern auch ein Lehrer von außergewöhnlich anregender und treibender Kraft ist. Er nahm Waentig 1900 zum erstenmal mit aufs Land und 1902 mit nach Willingshausen in der Schwalm, der bekannten hessischen Malerkolonie. Hier sog Waentig die Liebe zum Landleben und seinen malerischen Erscheinungen ein, die für seine Entwicklung bestimmend geworden ist. Auch als er äußerlich im Oktober 1902 Bantzers Schule und die Akademie verlassen hatte, hat er noch einige Jahre unter Bantzers Einfluß fortgearbeitet. Während eines Aufenthaltes in Norddeutschland, in Fintel bei Bremen, Oktober bis Dezember 1903, entstanden das Gemälde „Die Diele" und verschiedene Zeichnungen, darunter das „Niedersächsische Gehöft"; im Sommer 1905 hat er Landschaften in Hemmehübel bei Sebnitz in Böhmen gemalt, in München 1906 zu radieren angefangen — aber immer wieder zog's ihn unterdessen nach der hessischen Landschaft zurück. Die „Taufpaten" und die „Brautjungfer" sind die letzten Bilder, die er noch in der Schwalm um Willingshausen gemalt hat. Seit 1907 lebt er in Gleimenhain in Oberhessen, in besonders ausgeprägt hessischer Landschaft.

Waentig ist eine ganz ausgesprochen malerische Begabung, deren bevorzugte Mittel Farben-, Licht- und Luftstimmung sind. Seine Bilder haben einen eigentümlichen und eigenartigen schweren Ton, aus dem in Interieurs wunderbar farbenglühende und feingestimmte, in helles Licht gesetzte Komplexe herausleuchten. Seine Landschaften haben eine wundervolle Tiefe, die mit aus der oft überraschenden Wahl des Standpunktes und aus der Lebendigkeit der Schatten hervorgeht. Subtile Farben- und Tonwerte, die, nebenbei bemerkt, an die Reproduktionstechnik die allerhöchsten ja fast unerfüllbare Anforderungen stellen. Im übrigen mögen unsere Wiedergaben, auch die der kraftvollen Monatsköpfe und des frischen Titelblattes mit seiner virtuos gegebenen Bewegung, für sich selber reden. C. R.

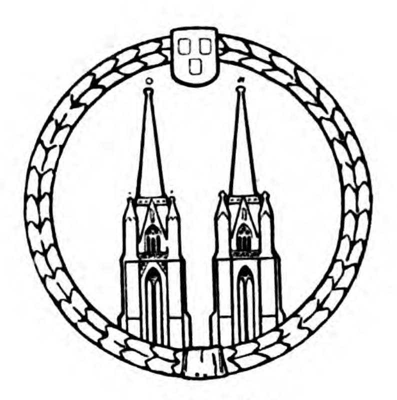




Von den Vollbildern sind Sonderdrucke hergestellt worden und nur vom Verlage erhältlich.
Die vorhergehenden Jahrgänge

1906 mit Zeichnungen von Otto Ubbelohde=Goßfelden.
1907 mit Bildern und Zeichnungen von Wilh. Thielmann=Willingshausen
1908 mit Federzeichnungen von Otto Ubbelohde

sind noch vorhanden und von allen Buchhandlungen erhältlich oder auch direkt vom Verlag zu beziehen.



Adolf Ebel
Buch- und Kunsthandlung
früher O. Ehrhardt's
Universitäts-Buchhandlung
Marburg a. L.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

HESSEN-KUNST



1910

KALENDER FÜR ALTE UND NEUE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON CHRISTIAN RAUCH · ZEICHNUNGEN VON OTTO UBBELOHDE ·
VERLAG VON ADOLF EBEL · BUCH- UND KUNSTHANDLUNG · MARBURG A·D·L· ... A

HESSEN=KUNST

Kalender für Kunst= und Denkmalpflege

Fünfter Jahrgang

Herausgegeben von Dr. Christian Rauch
Federzeichnungen von Otto Ubbelohde



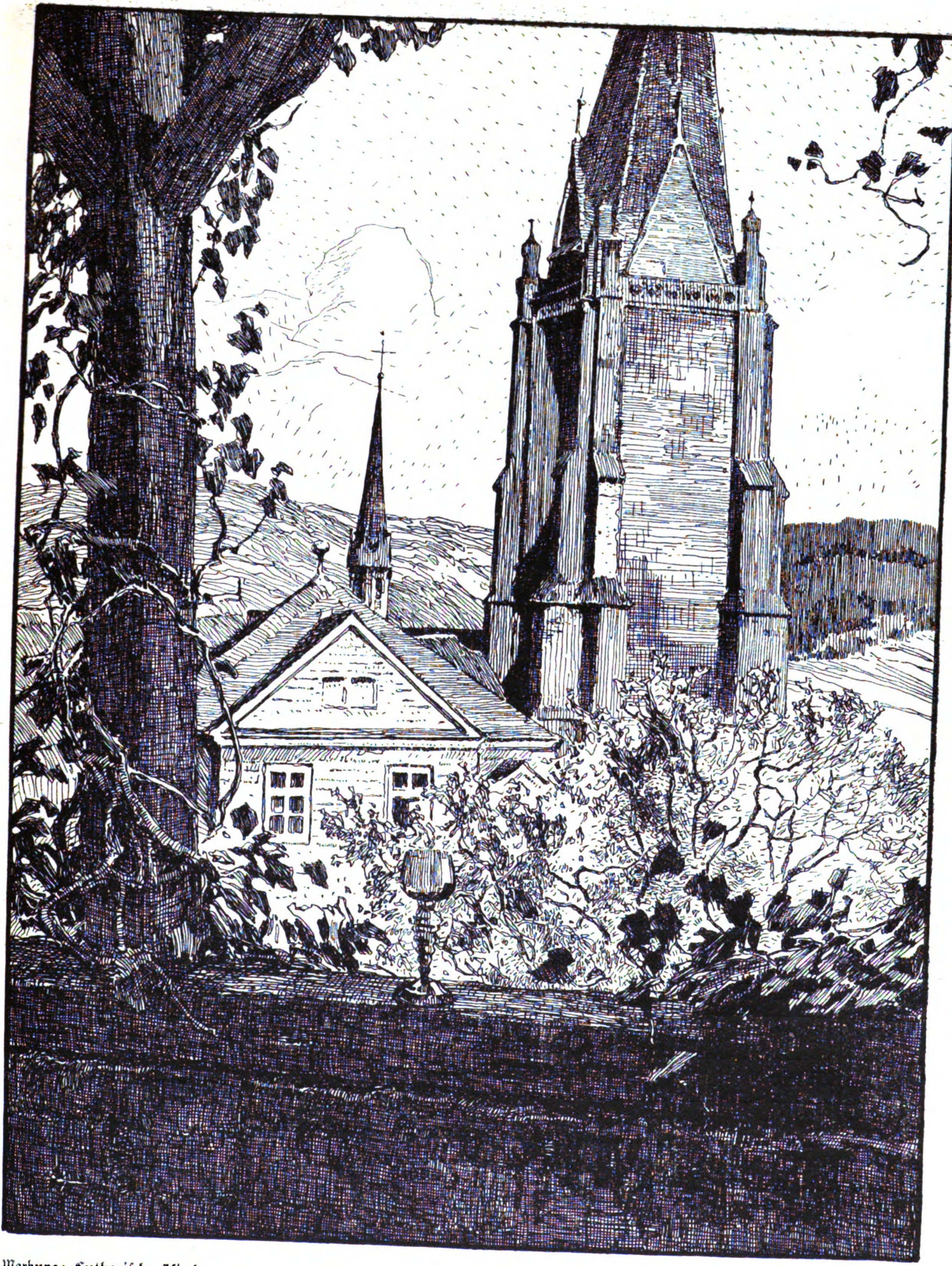
Vorwort

Die Erweiterung des künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bereiches unseres Kalenders auf das ganze Rhein=Main=Gebiet hat Anklang gefunden. Vom nächsten Jahrgang ab werden wir auch eine Jahres=Übersicht über die bedeutendsten Erscheinungen der Kunst und der Kunstliteratur unseres Gebietes in knappen Charakteristiken bringen.

Christian Rauch.

Verzeichnis der Mitarbeiter am 5. Jahrgang:

Prof. Dr. Franz Bock, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Marburg; Dr. med. Otto Großmann, Frankfurt am Main; Dr. phil., Dr. ing. A. Holtmeyer, Landbauinspektor, Kassel; Dr. Carl Knetsch, Archivar am Kgl. Staatsarchiv, Marburg a. d. L.; Dr. Christian Rauch, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Gießen; Dr. Rosenfeld, Archivar am Kgl. Staatsarchiv, Marburg a. d. L.; Dr. Georg Swarzenski, Direktor des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt am Main; Karl Spieß, Pfarrer, Bottenhorn, Kreis Biedenkopf; Otto Ubbelohde, Maler, Goßfelden bei Marburg.

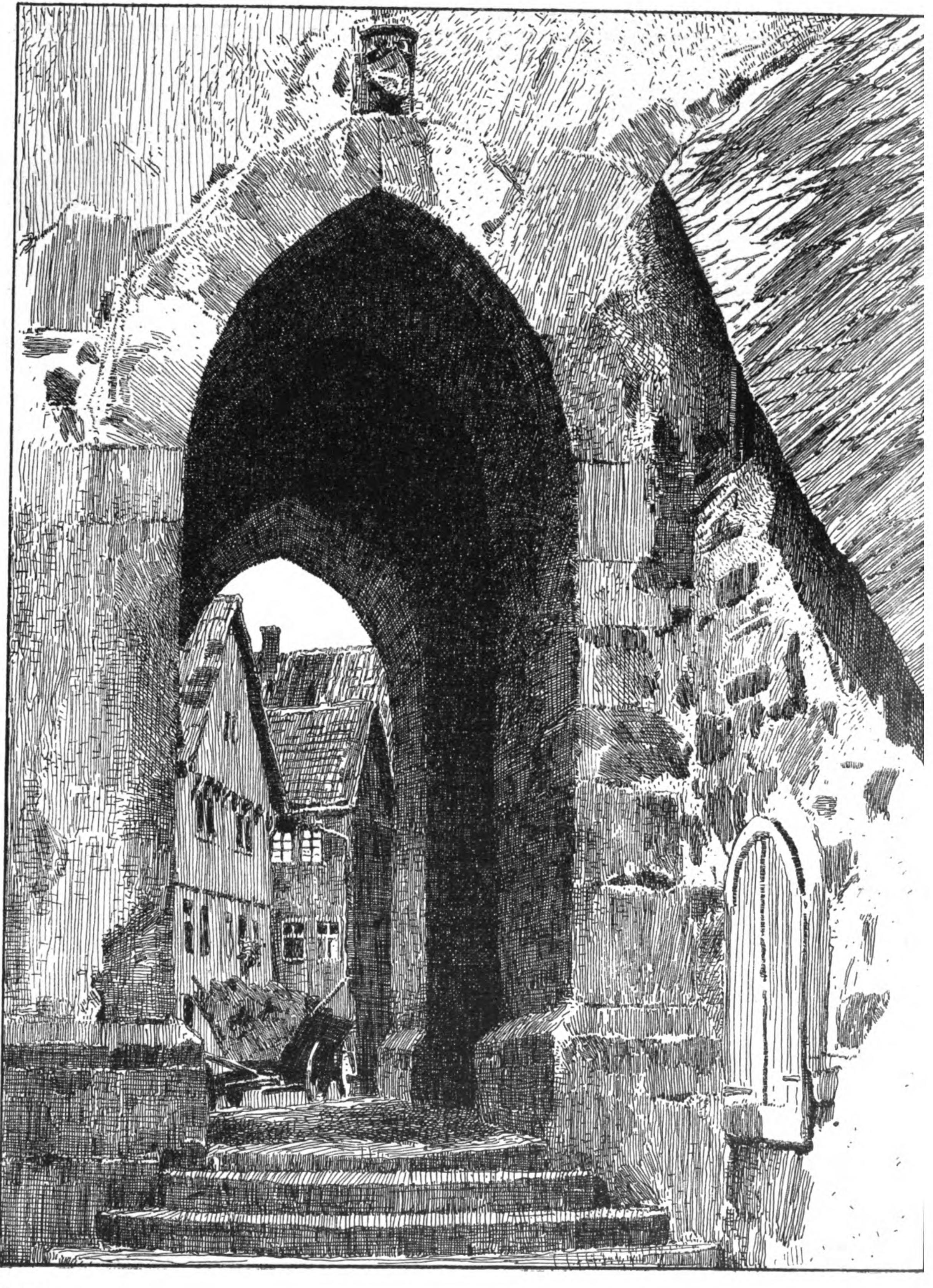


Marburg: Lutherische Kirche

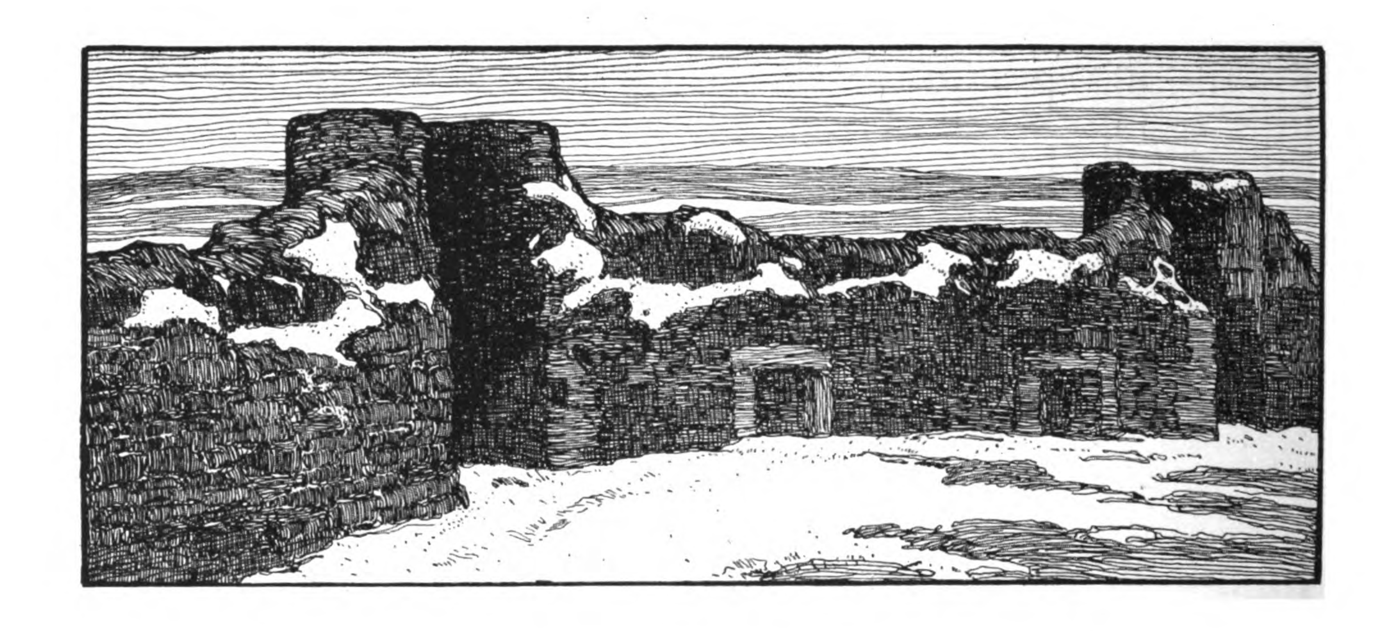


Januar

Sa.	1	Neujahr	
So.	2	**S. n. Neujahr**	
Mo.	3	Enoch, Dan.	
Di.	4	Methuſalem	
Mi.	5	Simeon	
Do.	6	Heil. 3 Könige	
Fr.	7	Melchior	
Sa.	8	Balthaſar	
So.	9	**1. S. n. Ep.**	
Mo.	10	Paulus Einſ.	
Di.	11	Erhard	
Mi.	12	Reinhold	
Do.	13	Hilarius	
Fr.	14	Felix	
Sa.	15	Habakuk	
So.	16	**2. S. n. Ep.**	
Mo.	17	Antonius	
Di.	18	Priska	
Mi.	19	Ferdinand	
Do.	20	Fabian, Seb.	
Fr.	21	Agnes	
Sa.	22	Vincentius	
So.	23	**Septuageſimä**	
Mo.	24	Timotheus	
Di.	25	Pauli Bekehr.	
Mi.	26	Polykarpus	
Do.	27	Joh. Chryſoſt.	Wilhelm II., Deutſcher Kaiſer, geb. 1859.
Fr.	28	Karl	
Sa.	29	Samuel	
So.	30	**Sexageſimä**	
Mo.	31	Valerius	

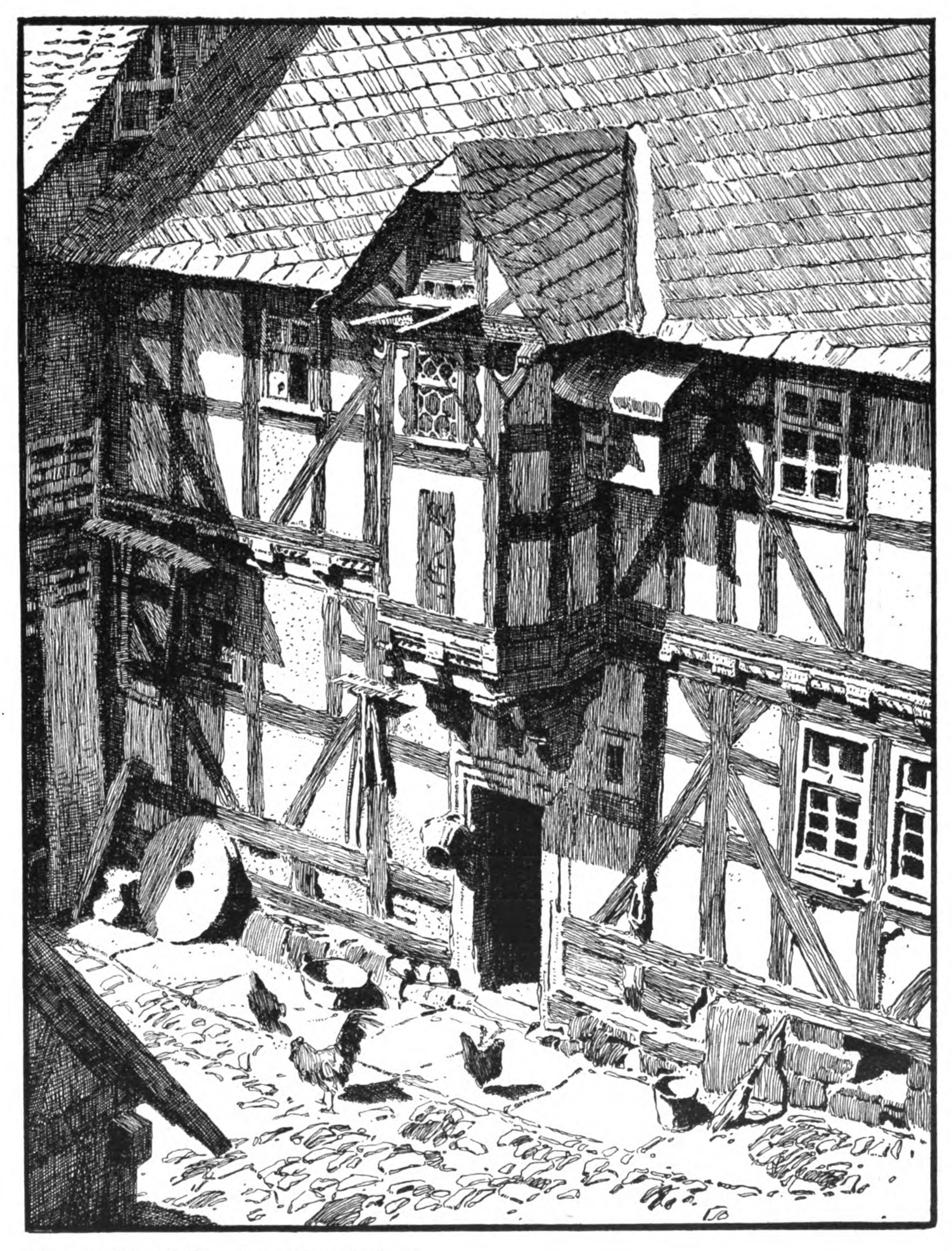


Alsfeld



Februar

Di.	1	Brigitte	
Mi.	2	Lichtmeß	
Do.	3	Blasius	
Fr.	4	Veronika	
Sa.	5	Agatha	
So.	6	**Estomihi**	
Mo.	7	Richard	
Di.	8	Fastnacht	
Mi.	9	Aschermittwoch	
Do.	10	Renata	
Fr.	11	Euphrosina	
Sa.	12	Severin	
So.	13	**Invokavit**	
Mo.	14	Valentinus	
Di.	15	Formosus	
Mi.	16	Quatember	
Do.	17	Konstantia	
Fr.	18	Konkordia	
Sa.	19	Susanna	
So.	20	**Reminiscere**	
Mo.	21	Eleonora	
Di.	22	Petri Stuhlf.	
Mi.	23	Josua	
Do.	24	Matthias	
Fr.	25	Victorinus	
Sa.	26	Nestor	
So.	27	**Okuli**	
Mo.	28	Justus	

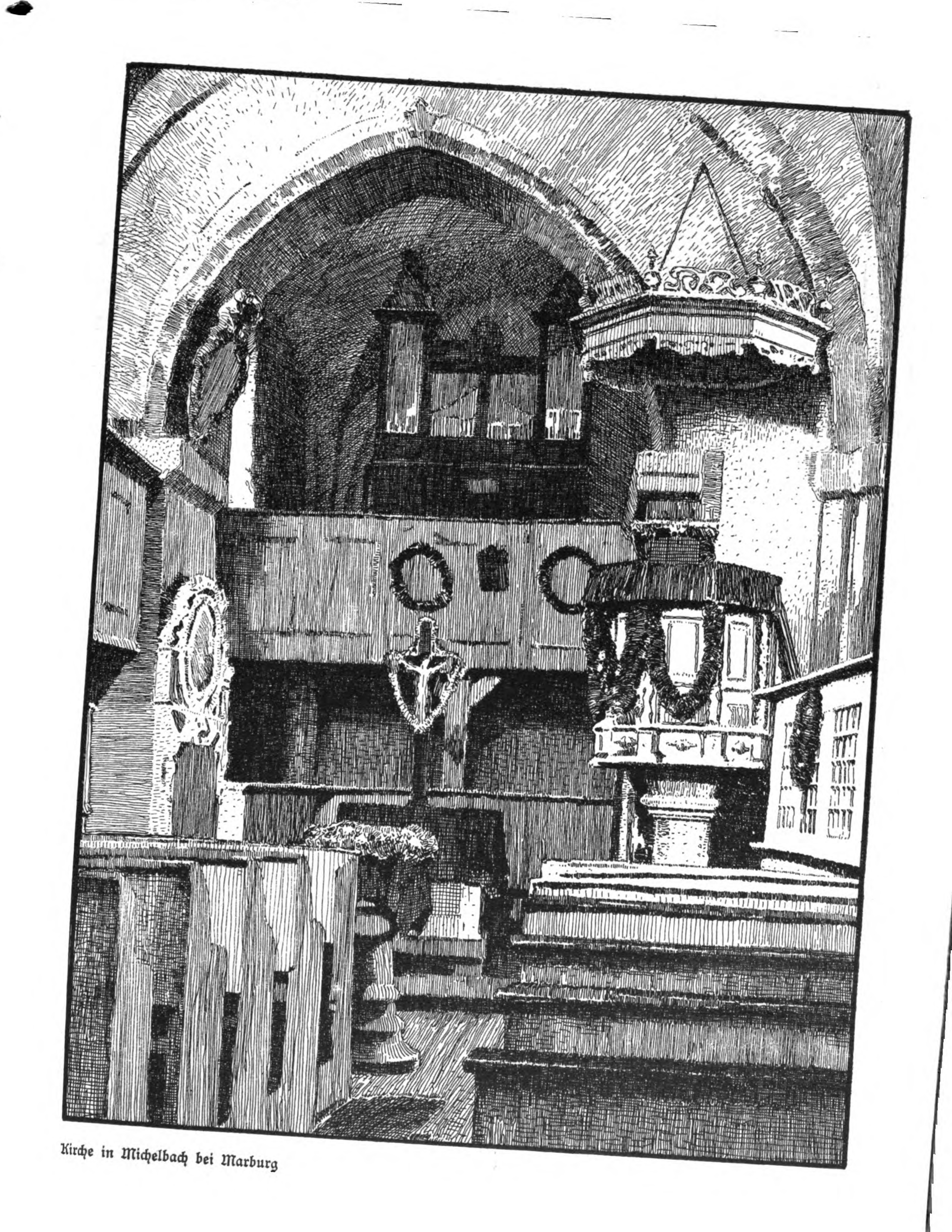


Steinfurtsmühle bei Oberwalgern (Kreis Marburg)



März

Di.	1	Albinus	
Mi.	2	Mittfasten	
Do.	3	Kunigunde	
Fr.	4	Adrianus	
Sa.	5	Friedrich	
So.	6	**Lätare**	
Mo.	7	Felicitas	
Di.	8	Philemon	
Mi.	9	Prudentius	
Do.	10	Henriette	
Fr.	11	Rosina	
Sa.	12	Gregor P.	
So.	13	**Judica**	
Mo.	14	Zacharias	
Di.	15	Christoph	
Mi.	16	Cyriacus	
Do.	17	Gertrud	
Fr.	18	Alexander	
Sa.	19	Joseph	
So.	20	**Palmarum**	
Mo.	21	Benedictus	
Di.	22	Kasimir	
Mi.	23	Eberhard	
Do.	24	Gründonnerstag	
Fr.	25	Karfreitag	
Sa.	26	Emanuel	
So.	27	**Ostern**	
Mo.	28	**Ostermontag**	
Di.	29	Eustasius	
Mi.	30	Guido	
Do.	31	Philippine	

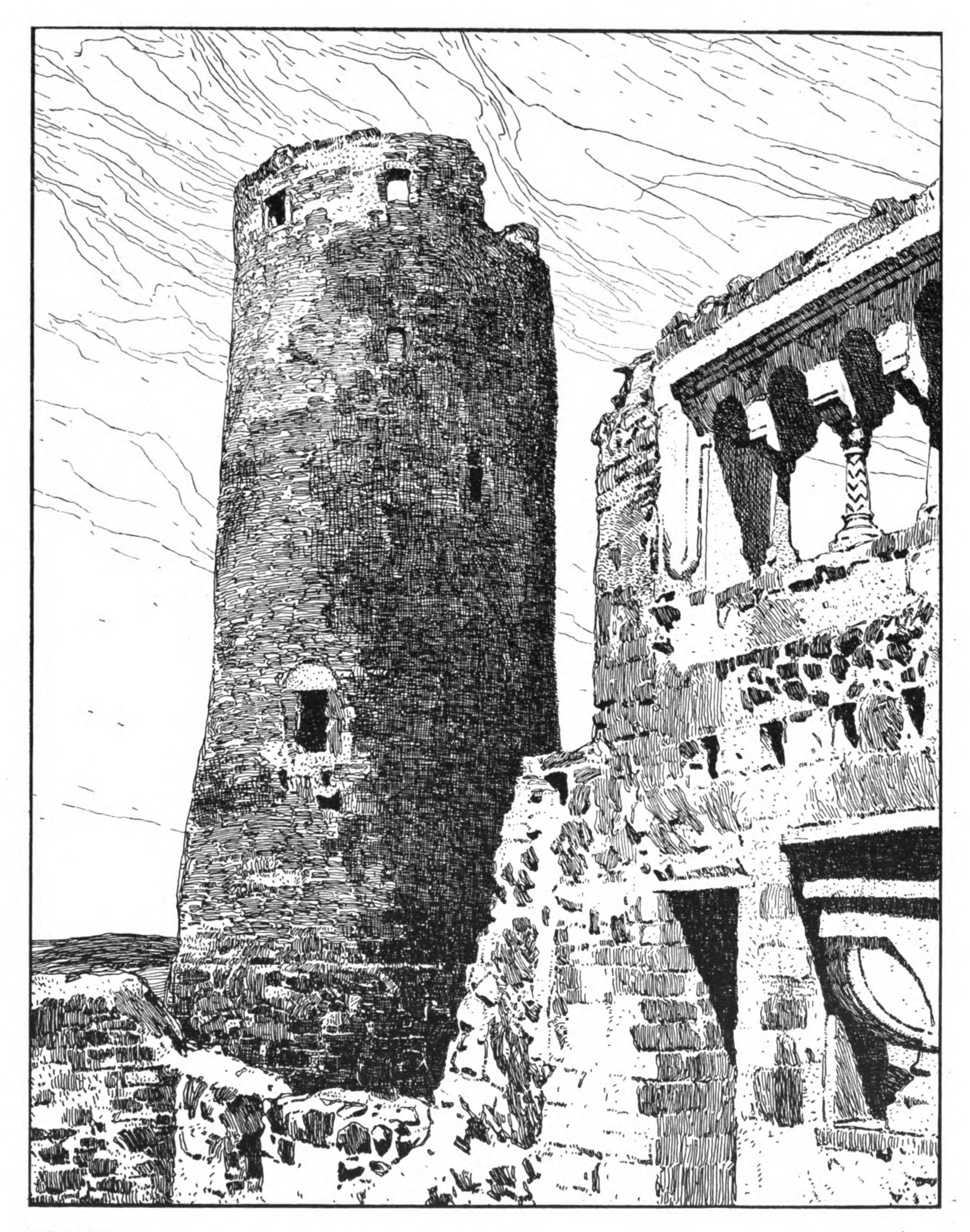


Kirche in Michelbach bei Marburg



April

Fr.	1	Theodora		Sa.	16	Cariſius	
Sa.	2	Theodoſia		**So.**	17	**Jubilate**	
So.	3	**Quaſimod.**		Mo.	18	Florentin	
Mo.	4	Ambroſius		Di.	19	Werner	
Di.	5	Maximus		Mi.	20	Sulpitius	
Mi.	6	Sixtus		Do.	21	Adolf	
Do.	7	Cöleſtin		Fr.	22	Lothar	
Fr.	8	Liborius		Sa.	23	Georg	
Sa.	9	Bogislaus		**So.**	24	**Kantate**	
So.	10	**Miſ. Dom.**		Mo.	25	Markus Ev.	
Mo.	11	Julius		Di.	26	Raimarus	
Di.	12	Euſtorgius		Mi.	27	Anaſtaſius	
Mi.	13	Juſtinus		Do.	28	Thereſe	
Do.	14	Tiburtius		Fr.	29	Sibylla	
Fr.	15	Obadias		Sa.	30	Joſua	

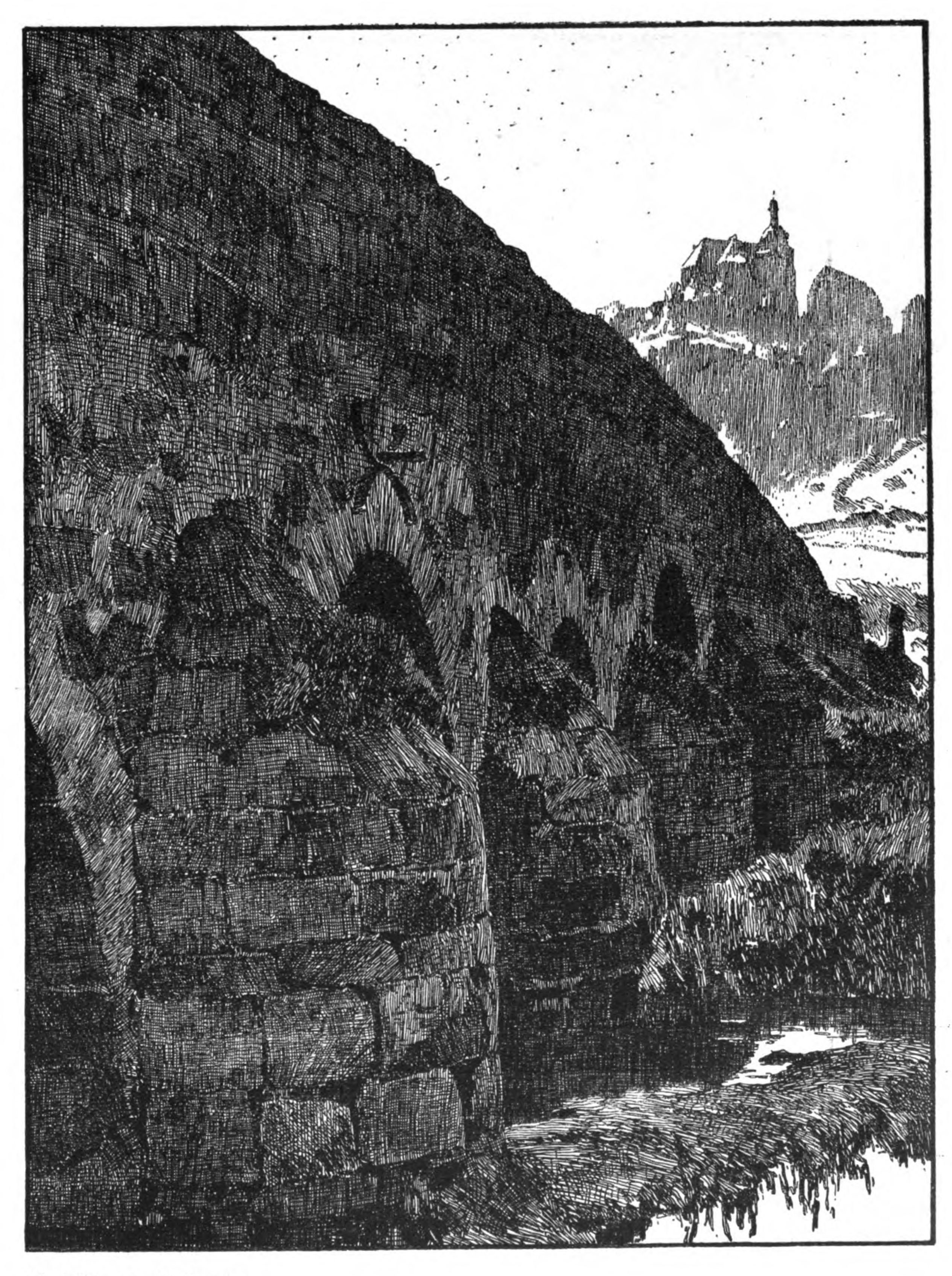


Münzenberg



Mai

So.	1	**Rogate**		Di.	17	Jobst	
Mo.	2	Sigismund		Mi.	18	Quatember	
Di.	3	Kreuz-Erfindung		Do.	19	Potentiana	
Mi.	4	Florian		Fr.	20	Anastasius	
Do.	5	**Himmelfahrt**		Sa.	21	Prudens	
Fr.	6	Dietrich	Wilhelm, Kronprinz des Deutschen Reiches, geb. 1882	**So.**	22	**Trinitatis**	
Sa.	7	Gottfried		Mo.	23	Desiderius	
So.	8	**Exaudi**		Di.	24	Esther	
Mo.	9	Hiob		Mi.	25	Urban	
Di.	10	Gordian		Do.	26	Eduard	
Mi.	11	Mamertus		Fr.	27	Beda	
Do.	12	Pankratius		Sa.	28	Wilhelm	
Fr.	13	Servatius		**So.**	29	**1. S. n. Tr.**	
Sa.	14	Christian		Mo.	30	Wigand	
So.	15	**Pfingsten**		Di.	31	Petronilla	
Mo.	16	**Pfingstmont.**					

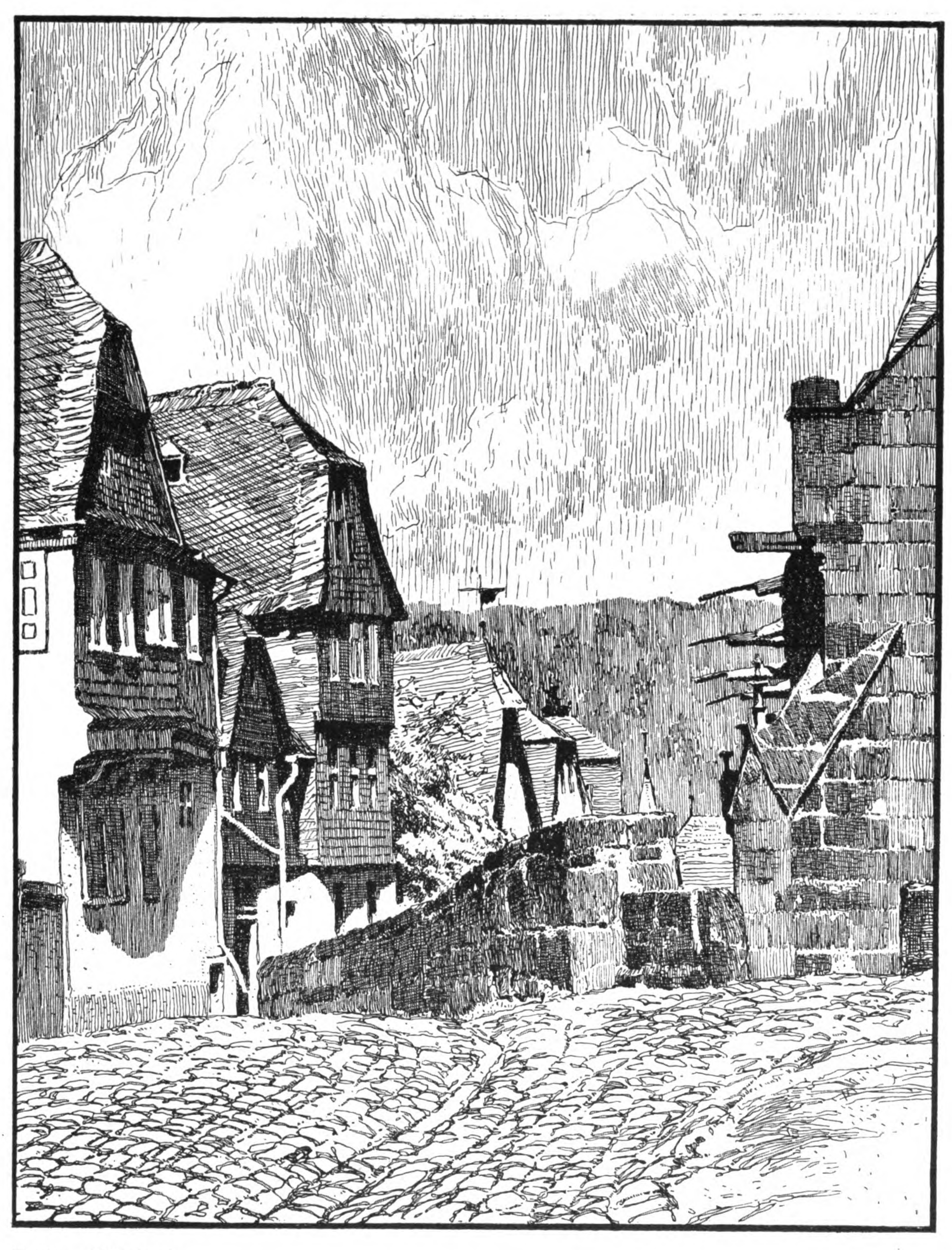


Ohmbrücke unter Amöneburg



Juni

Mi.	1	Nikomedes		Do.	16	Justina	
Do.	2	Marcellinus		Fr.	17	Volkmar	
Fr.	3	Erasmus		Sa.	18	Paulina	
Sa.	4	Ulrike		**So.**	19	**4. S. n. Tr.**	
So.	5	**2. S. n. Tr.**		Mo.	20	Raphael	
Mo.	6	Benignus		Di.	21	Jakobina	
Di.	7	Lukretia		Mi.	22	Achatius	
Mi.	8	Medardus		Do.	23	Basilius	
Do.	9	Barnim		Fr.	24	Johannes d. T.	
Fr.	10	Fronleichnam		Sa.	25	Elogius	
Sa.	11	Barnabas		**So.**	26	**5. S. n. Tr.**	
So.	12	**3. S. n. Tr.**		Mo.	27	Siebenschläfer	
Mo.	13	Tobias		Di.	28	Leo Papst	
Di.	14	Modestus		Mi.	29	Peter u. Paul	
Mi.	15	Vitus		Do.	30	Pauli Ged.	

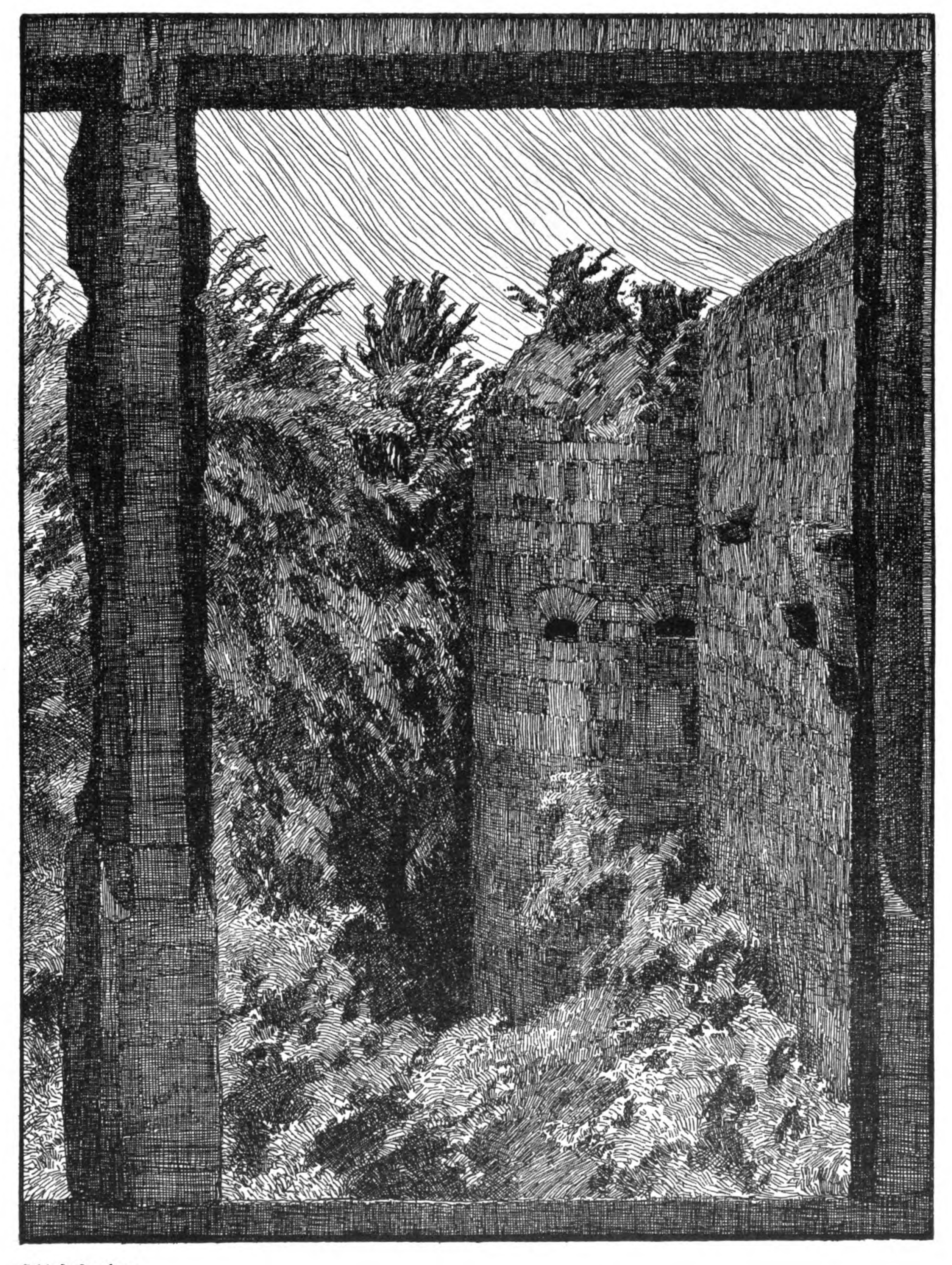


Marburg: Ritterstraße



Juli

Fr.	1	Theobald		**So.**	17	**8. S. n. Trin.**	
Sa.	2	Mariä Heimſ.		Mo.	18	Karolina	
So.	3	**6. S. n. Tr.**		Di.	19	Ruth	
Mo.	4	Ulrich		Mi.	20	Elias	
Di.	5	Anſelmus		Do.	21	Daniel	
Mi.	6	Jeſaias		Fr.	22	Maria Magd.	
Do.	7	Demetrius		Sa.	23	Albertine	
Fr.	8	Kilian		**So.**	24	**9. S. n. Trin.**	
Sa.	9	Cyrillus		Mo.	25	Jakobus	
So.	10	**7. S. n. Trin.**		Di.	26	Anna	
Mo.	11	Pius		Mi.	27	Berthold	
Di.	12	Heinrich		Do.	28	Innocenz	
Mi.	13	Margareta		Fr.	29	Martha	
Do.	14	Bonaventura		Sa.	30	Beatrix	
Fr.	15	Apoſtel Teilung		**So.**	31	**10. S. n. Tr.**	
Sa.	16	Walter					

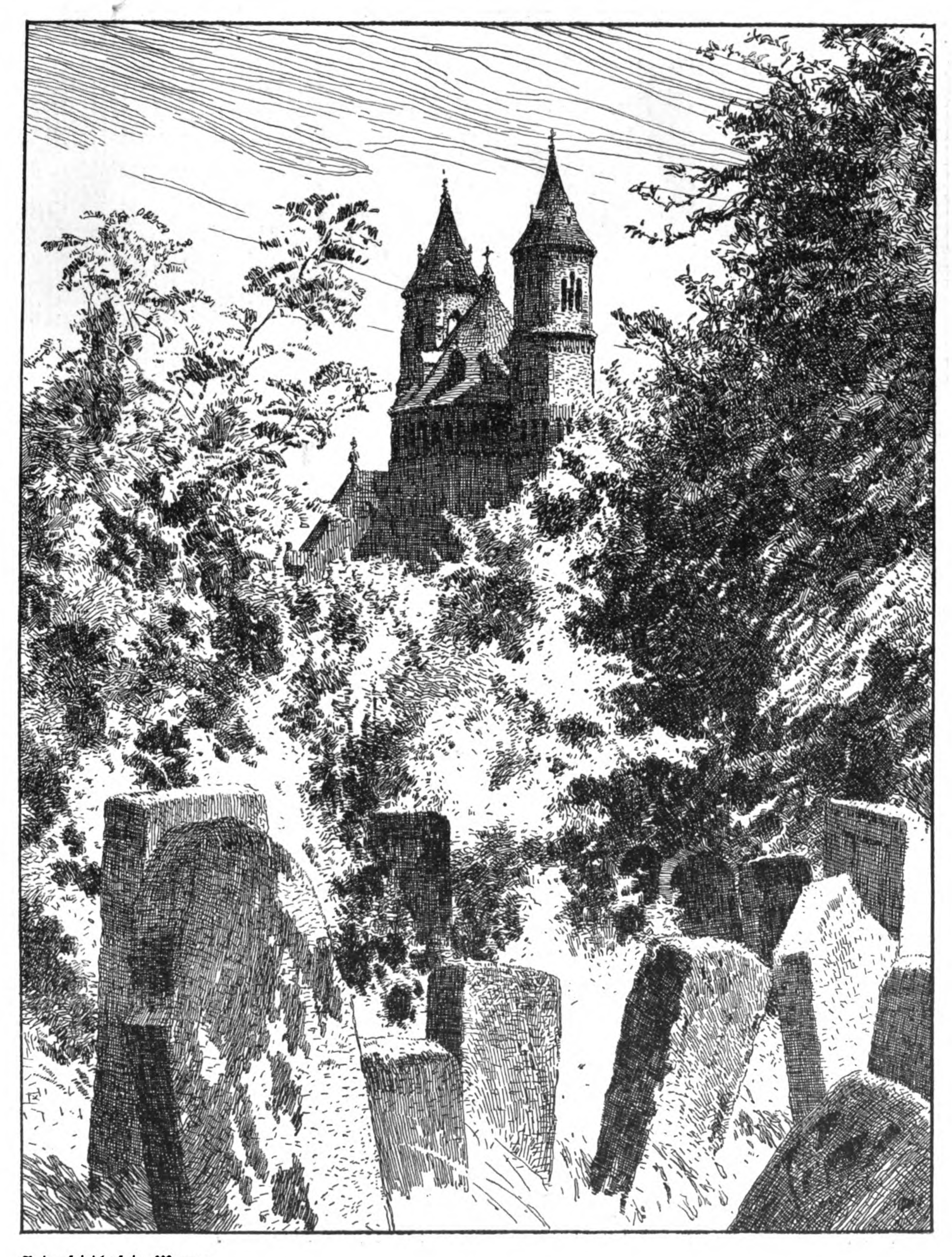


Schloß Herzberg

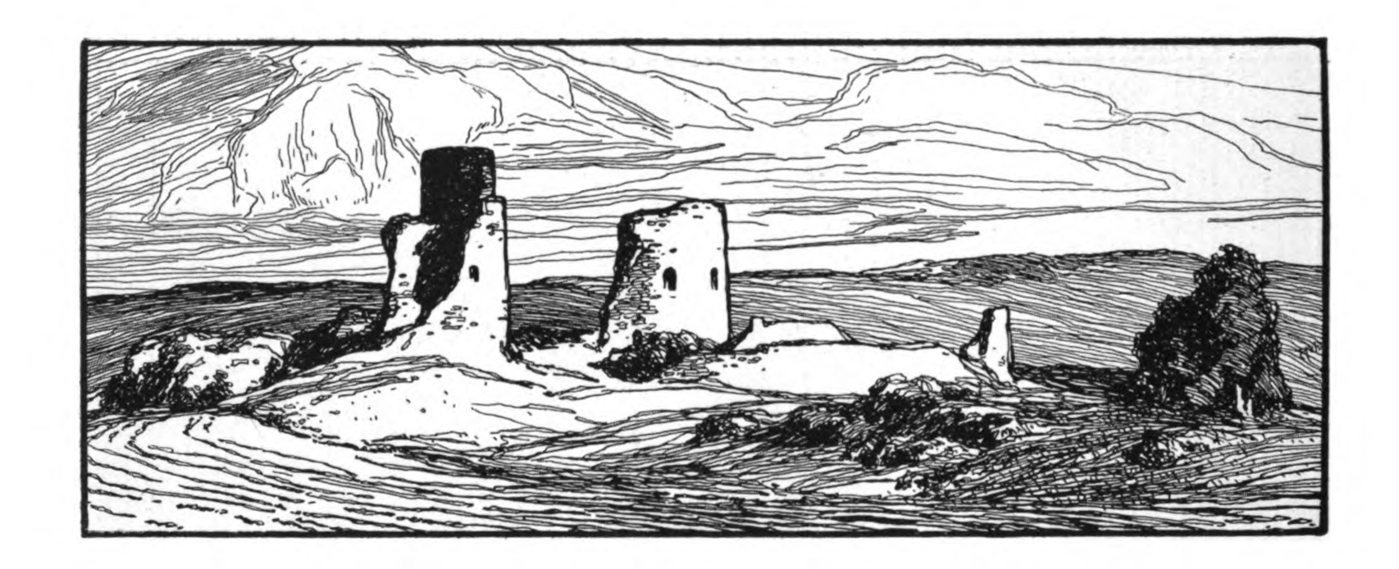


August

Tag	Datum	Name
Mo.	1	Petri Kettenf.
Di.	2	Portiuncula
Mi.	3	August
Do.	4	Dominicus
Fr.	5	Perpetua
Sa.	6	Verklär. Christi
So.	7	**11. S. n. Tr.**
Mo.	8	Ladislaus
Di.	9	Romanus
Mi.	10	Laurentius
Do.	11	Titus
Fr.	12	Klara
Sa.	13	Hildebrand
So.	14	**12. S. n. Tr.**
Mo.	15	Mar. Himmelf.
Di.	16	Isaak
Mi.	17	Bertram
Do.	18	Emilia
Fr.	19	Sebald
Sa.	20	Bernhard
So.	21	**13. S. n. Tr.**
Mo.	22	Oswald
Di.	23	Zachäus
Mi.	24	Bartholomäus
Do.	25	Ludwig
Fr.	26	Irenäus
Sa.	27	Gebhard
So.	28	**14. S. n. Tr.**
Mo.	29	Joh. Enthptg.
Di.	30	Benjamin
Mi.	31	Rebekka

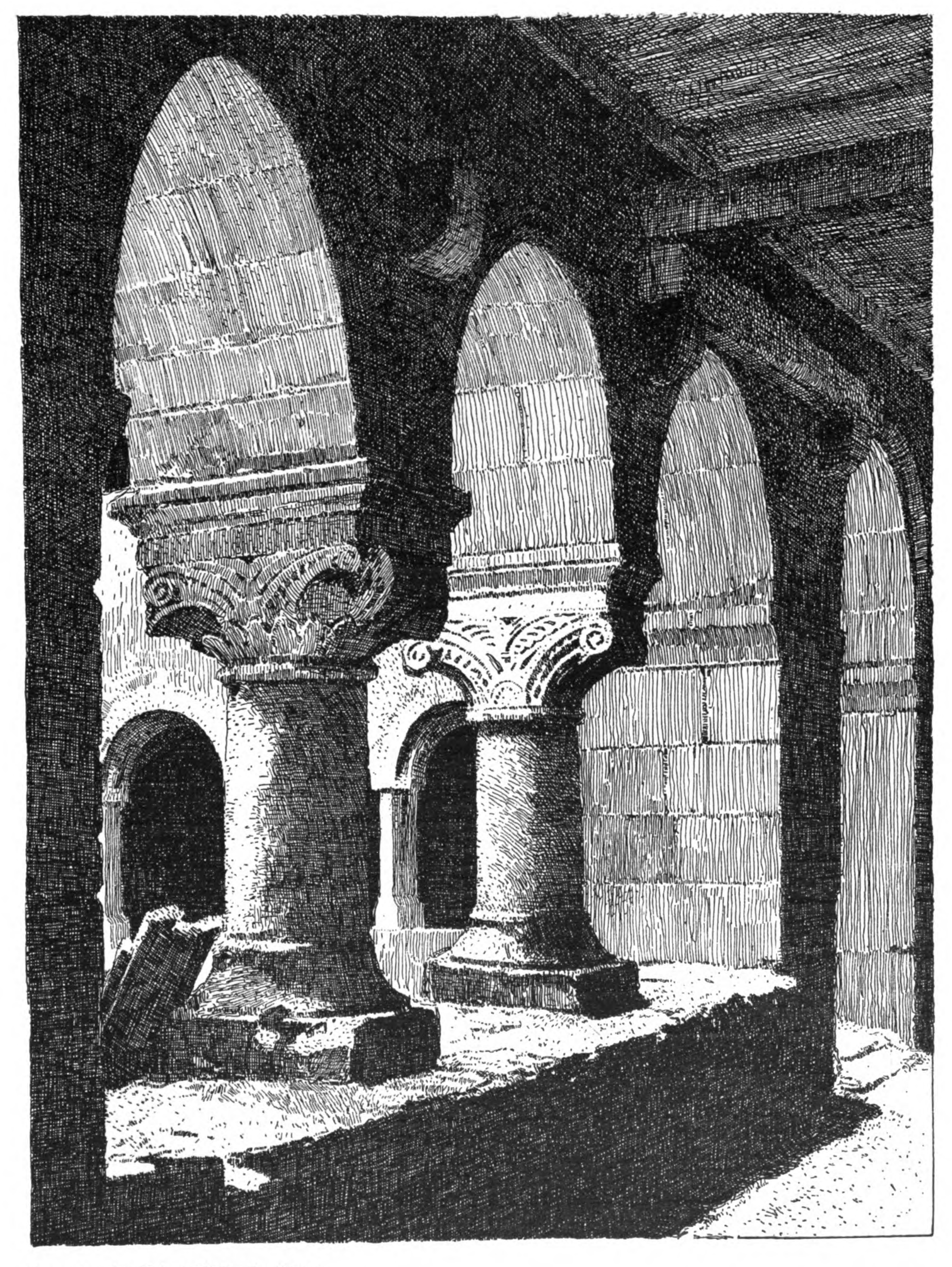


Judenfriedhof in Worms



September

Tag	Datum	Name	Notiz
Do.	1	Ägidius	
Fr.	2	Rahel, Lea	
Sa.	3	Mansuetus ●	
So.	**4**	**15. S. n. Tr.**	
Mo.	5	Nathanael	
Di.	6	Magnus	
Mi.	7	Regina	
Do.	8	Mariä Geburt	
Fr.	9	Bruno	
Sa.	10	Sosthenes	
So.	**11**	**16. S. n. Tr.**	
Mo.	12	Ottilie	
Di.	13	Christlieb	
Mi.	14	† Erhöhung	
Do.	15	Nikomedes	
Fr.	16	Euphemia	
Sa.	17	Lambertus	Eleonore, Großherzogin von Hessen, geb. 1871
So.	**18**	**17. S. n. Tr.**	
Mo.	19	Januarius	
Di.	20	Friederike	
Mi.	21	Quatember	
Do.	22	Moritz	
Fr.	23	Joel	
Sa.	24	Johann. Empf.	
So.	**25**	**18. S. n. Tr.**	
Mo.	26	Cyprianus	
Di.	27	Kosmas u. Dem.	
Mi.	28	Wenzeslaus	
Do.	29	Michael	
Fr.	30	Hieronymus	

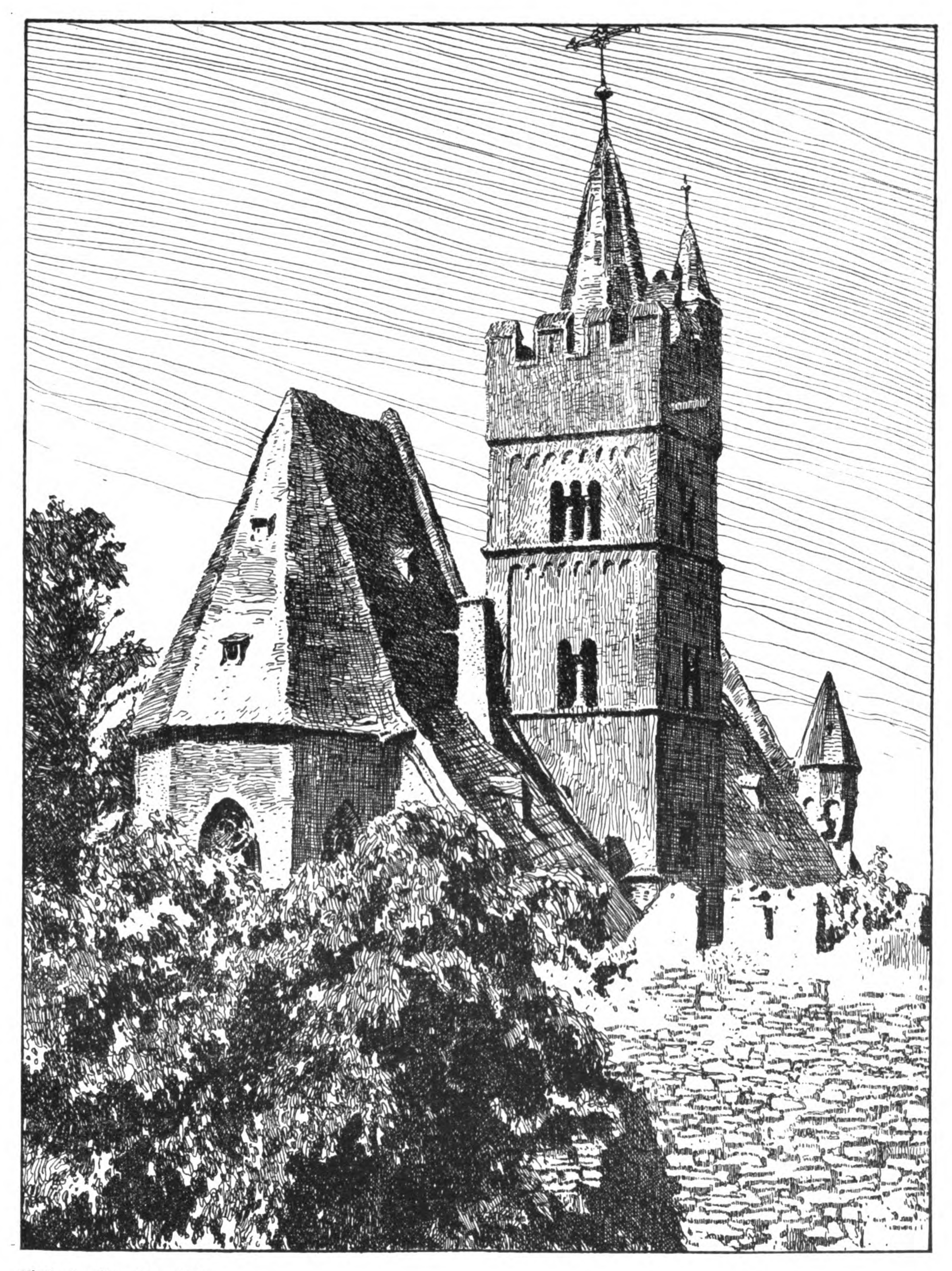


Kreuzgang im Andreaskloster in Worms



Oktober

Tag	Datum	Name	Bemerkung
Sa.	1	Remigius	
So.	**2**	**19. S. n. Tr.**	
Mo.	3	Ewald	
Di.	4	Franz	
Mi.	5	Fides	
Do.	6	Charitas	
Fr.	7	Spes	
Sa.	8	Ephraim	
So.	**9**	**20. S. n. Tr.**	
Mo.	10	Amalia	
Di.	11	Burchard	
Mi.	12	Ehrenfried	
Do.	13	Koloman	
Fr.	14	Wilhelmine	
Sa.	15	Hedwig	
So.	**16**	**21. S. n. Tr.**	
Mo.	17	Florentin	
Di.	18	Lukas Ev.	
Mi.	19	Ptolemäus	
Do.	20	Wendelin	
Fr.	21	Ursula	
Sa.	22	Cordula	Auguste Viktoria, Deutsche Kaiserin, geb. 1858.
So.	**23**	**22. S. n. Tr.**	
Mo.	24	Salome	
Di.	25	Adelheid	
Mi.	26	Amandus	
Do.	27	Sabina	
Fr.	28	Simon, Juda	
Sa.	29	Engelhard	
So.	**30**	**23. S. n. Tr.**	
Mo.	31	Reformat.-Fest	

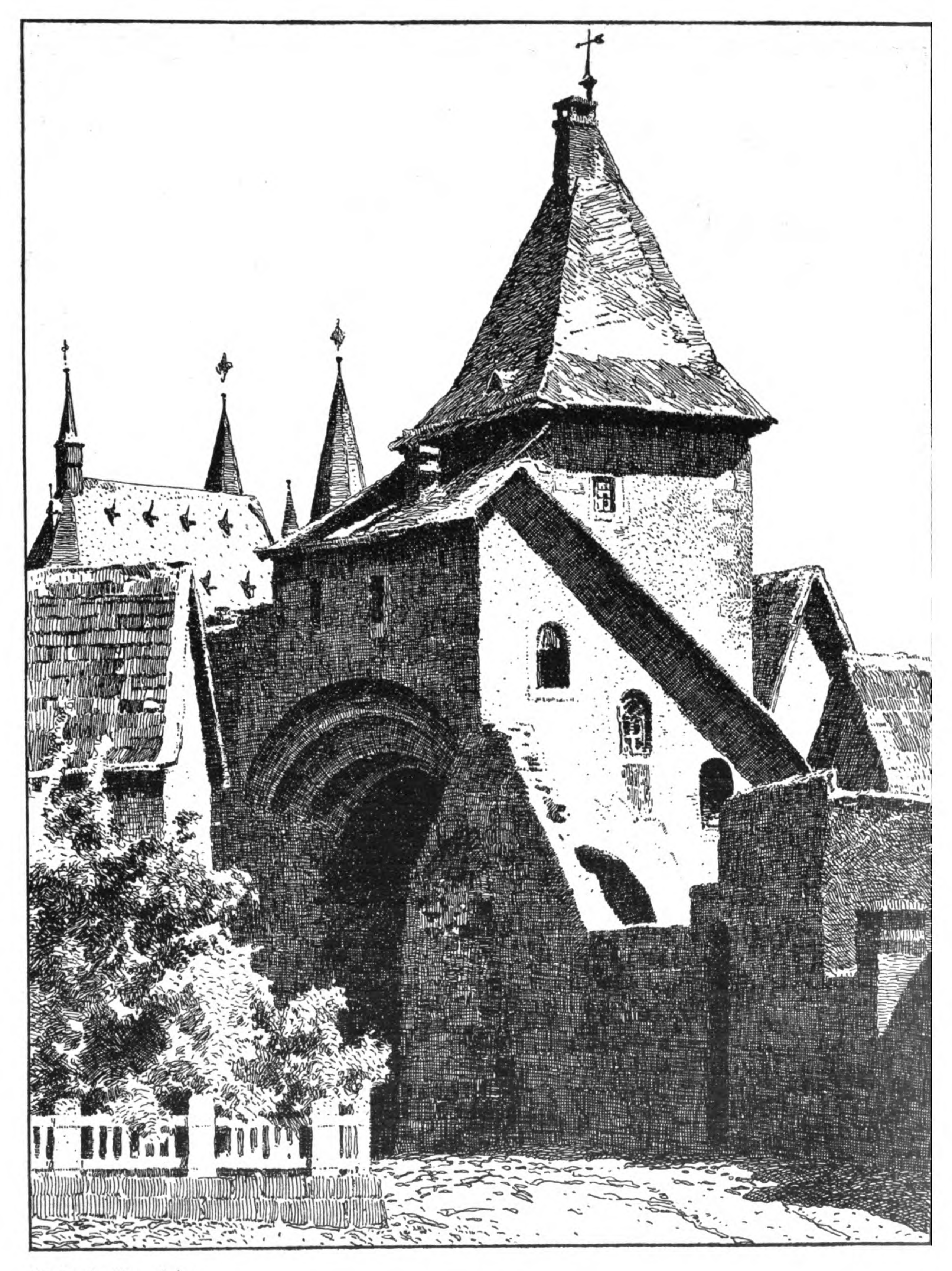


Kirche in Ober-Ingelheim



November

Di.	1	Aller Heiligen		Mi.	16	Buß- und Bettag	
Mi.	2	Aller Seelen		Do.	17	Hugo	
Do.	3	Gottlieb		Fr.	18	Gottschalk	
Fr.	4	Charlotte		Sa.	19	Elisabeth	
Sa.	5	Erich		**So.**	20	**26. S. n. Tr.**	
So.	6	**24. S. n. Tr.**		Mo.	21	Mariä Opfer	
Mo.	7	Erdmann		Di.	22	Ernestine	
Di.	8	Claudius	Georg, Erbgroßherzog von Hessen, geb. 1906.	Mi.	23	Klemens	
Mi.	9	Theodorus		Do.	24	Leberecht	
Do.	10	Martin Papst		Fr.	25	Katharina	Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen, geb. 1868.
Fr.	11	Martin Bischof		Sa.	26	Konrad	
Sa.	12	Kunibert		**So.**	27	**1. Advent**	
So.	13	**25. S. n. Tr.**		Mo.	28	Günther	
Mo.	14	Levinus		Di.	29	Noah	
Di.	15	Leopold		Mi.	30	Andreas	

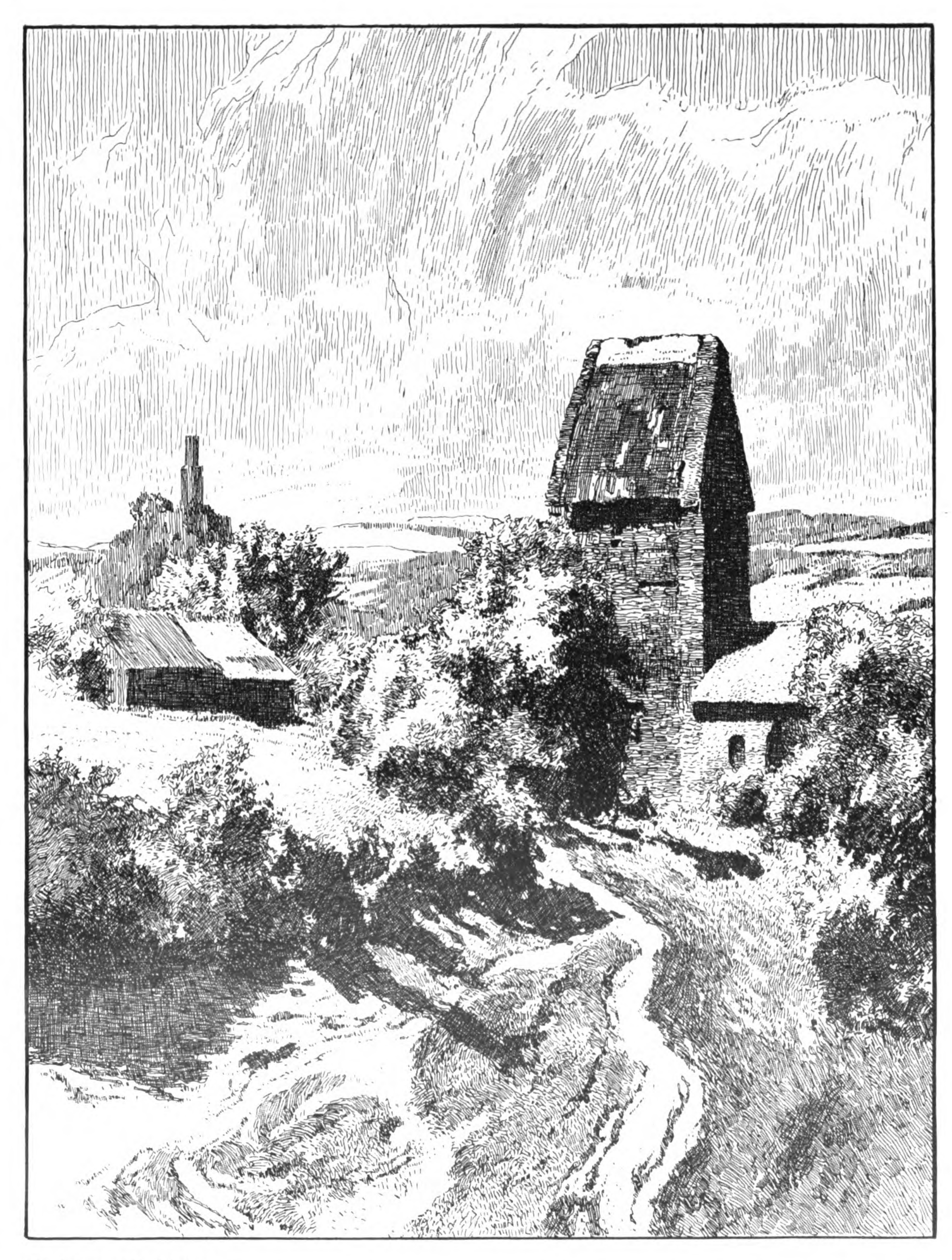


Gautor in Oppenheim



Dezember

Tag	Datum	Name	
Do.	1	Arnold	
Fr.	2	Candidus	
Sa.	3	Cassian	
So.	4	**2. Advent**	
Mo.	5	Abigail	
Di.	6	Nikolaus	
Mi.	7	Antonia	
Do.	8	Mariä Empf.	
Fr.	9	Joachim	
Sa.	10	Judith	
So.	11	**3. Advent**	
Mo.	12	Epimachus	
Di.	13	Lucia	
Mi.	14	Quatember	
Do.	15	Johanna	
Fr.	16	Ananias	
Sa.	17	Lazarus	
So.	18	**4. Advent**	
Mo.	19	Ammon	
Di.	20	Abraham	
Mi.	21	Thomas Ap.	
Do.	22	Beata	
Fr.	23	Ignatius	
Sa.	24	Heiliger Abend	
So.	25	**Weihnachten**	
Mo.	26	**2. Weihn.**	
Di.	27	Johannes Ev.	
Mi.	28	Unsch. Kindl.	
Do.	29	Jonathan	
Fr.	30	David	
Sa.	31	Sylvester	



Gensungen und Felsberg

Jörg Syrlins heiliger Georg in der neuen städtischen Skulpturensammlung zu Frankfurt a. M.

Obwohl vereinzelte Werke der deutschen Plastik des Mittelalters und der Renaissance in jeder der drei öffentlichen Kunstsammlungen Frankfurts seit Jahren vorhanden sind — im Städelschen Kunstinstitut, im städtischen historischen Museum und im Kunstgewerbemuseum —, fehlte bis vor kurzem eine Stelle, die die Aufgaben einer planmäßig angelegten und systematisch auszubauenden Skulpturensammlung hätte erfüllen können. Erst vor kurzer Zeit, vor etwa zwei Jahren, als der Plan der Begründung einer städtischen Kunstsammlung festere Gestalt annahm, und es galt, für diese ein bestimmtes Arbeitsprogramm aufzustellen, trat hierin ein bedeutungsvoller Wandel ein. Und was konnte näher liegen, als gerade die Begründung einer Skulpturensammlung als dringendstes Ziel der neuerwachten städtischen Kunstpflege ins Auge zu fassen? Denn diese mußte vor allem darauf ausgehen, eine Ergänzung zu bilden zu den bereits bestehenden Kunstsammlungen der Stadt, ohne diesen eine Konkurrenz zu machen und ohne die Gefahr einer weiteren Zersplitterung des öffentlichen Sammelwesens herbeizuführen. Besonders im Hinblick auf die altberühmte Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts — bekanntlich einer privaten Stiftung, die nicht unter städtischer Verwaltung steht und nicht aus städtischen Mitteln erhalten wird — ergab sich da die Anlage eines entsprechenden Museums von Meisterwerken der Plastik als eine ebenso nahe liegende, wie dringende Forderung. So wurde es denn von allen Seiten mit größter Freude begrüßt, als die städtischen Behörden unter der Ägide ihres weitblickenden Oberhauptes, des Oberbürgermeisters Dr. Adickes, sich entschlossen, eine derartige Sammlung ins Leben zu rufen und einen erstmaligen Betrag für diesen Zweck bewilligten. Seitdem sind etwa zwei Jahre vergangen, und vor wenigen Monaten, im Herbst 1909, sind die bisher erworbenen Bestände der neuen Sammlung in einem Anbau des Liebig-Palais, in nächster Nähe des Städelschen Instituts, zu einer ersten Ausstellung vereinigt und der Öffentlichkeit übergeben worden.

Die neue städtische Skulpturensammlung will, entsprechend dem universellen Charakter der Städelschen Gemäldegalerie, sich nicht nur auf bestimmte Schulen, Zeiten oder Meister beschränken, sondern ihre Aufgaben sind weder zeitlich noch örtlich begrenzt, und ihr letztes Ziel ist eine möglichst gehaltvolle, übersichtliche Repräsentation von Werken der Plastik unter rein künstlerischen Gesichtspunkten ohne Rücksicht auf Zeit und Ort ihrer Entstehung. Trotz dieses großen, allgemeinen Zieles liegt es in der Natur der Sache, daß gerade die deutsche Plastik ein besonders wichtiges und bevorzugtes Gebiet im Rahmen dieser Sammlung bilden wird. Und dies nicht nur aus Gründen einer nationalen Vorliebe — denn in Dingen der Kunst und Bildung gibt es keine Grenzpfähle —, sondern wegen der unvergleichlichen künstlerischen Eigenart und Bedeutung, die die deutsche Plastik in ihren Meisterwerken erreicht hat. Die langen, für die älteren Museen und Sammler so günstigen Zeiten, da die deutsche Plastik — wie man es oft sagen hört — nur als ein Stiefkind gegenüber der Kunst anderer Völker angesehen wurde, sind ja längst vorbei. Im Gegenteil, die deutsche Plastik, wenigstens des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Renaissance, ist längst zu einem Lieblingsgebiet der Sammler und Museen geworden, und die Marktpreise, die für deutsche Skulpturen jener Zeit von durchschnittlichem Range gezahlt werden, haben z. B. die üblichen Preise für römische Antiken von entsprechender Qualität nicht nur erreicht, sondern bereits übertroffen. Jedenfalls hat die deutsche Plastik im großen und ganzen selbst in den breiteren Kreisen der Kunstfreunde sich eine vollwertige Schätzung und begeisterte Liebe erworben, und wer aus den Marktpreisen auf den künstlerischen Wert schließen möchte, könnte hier eher schon die Anzeichen einer Überschätzung als einer Unterschätzung konstatieren wollen. Denn naturgemäß hat der erste Enthusiasmus für diese ganze, bisher mißachtete Kunstgattung sich auch auf die geringwertigen Erzeugnisse erstreckt, und wir beginnen erst allmählig aus der großen Masse der durchschnittlichen Arbeiten von handwerksmäßigem Niveau die relativ kleine Anzahl der wirklichen Meisterwerke von hohem, individuellem künstlerischem Range zu erkennen.

Freilich, — unser kritisches Wissen auf diesem Gebiete ist Stückwerk, und unser historisches Urteil tappt noch in einem Dunkel, wie wohl auf keinem zweiten Gebiete von gleicher künstlerischer Bedeutung. Nur einige vage Schulcharaktere und etwa fünf, sechs große künstlerische Persönlichkeiten ragen aus dem Dunkel des ungeordneten, unbestimmbaren, und seiner Masse nach kaum übersehbaren Materiales als feste Punkte hervor. Selbst bei einer so greifbaren Künstlergestalt, wie Riemenschneider, können wir die Quellen seiner Kunst, die Herkunft seines Stiles kaum ahnen. Die Zahl der mit Künstlernamen bezeichneten oder wenigstens datierten Werke ist eine verhältnismäßig geringe, die Resultate der urkundlichen Forschung sind wenig ergiebig, die Herkunft der hervorragenden Arbeiten in beweglichem Kunstbesitz beruht zum Teil nur auf einer unkontrollierbaren Tradition, zum größeren Teil ist sie überhaupt unbekannt, — und selbst in den Fällen, wo die Herkunft bekannt ist, wo sich Werke noch an Ort und Stelle befinden, ist auch nicht viel gewonnen, da der Ort der Herkunft nicht der Entstehungsort zu sein braucht, und wir mit der

Tatsache rechnen müssen, daß die großen Schulen in stärkster Weise für den Export gearbeitet haben, und zwar nicht nur für die engere Umgebung, sondern auch nach weit abgelegenen Orten. Die größte Schwierigkeit ist aber die, daß wir die eigentlichen Zentren der Produktion, die Sitze der großen Schulen noch gar nicht in vollem Umfange kennen und über die Existenz und die Anzahl der kleineren Lokalschulen kaum noch Vermutungen aufzustellen vermögen. Und so sagte noch vor kurzem einer der besten Kenner unseres Gebietes, Wilhelm Vöge: „Unser Wissen in diesen Dingen ist auf einer kindlichen Stufe. Wir lassen die großen Meister auftreten, wie das Mysterienspiel seine Propheten, — unvermittelt. Woher die Kunst des alten Syrlin war, woher Stoß, oder Adam Kraft, wir fragen kaum danach.“ [1])

Unter den Meisterwerken der süddeutschen Holzplastik jener Epoche tritt der besondere Charakter der schwäbischen Arbeiten in einer deutlich erkennbaren Form zu Tage, und seit es eine Geschichte der deutschen Kunst gibt, spricht man von einer „Schwäbischen Schule“.[2]) Das reiche Bild dieser Schule setzt sich uns trotz aller gemeinsamen Züge aus einem bunten Nebeneinander der verschiedensten und verschiedenartigsten künstlerischen Kräfte zusammen, und diese Verschiedenheit der künstlerischen Kräfte läßt mit Sicherheit auf die Existenz mehrerer verschiedener Schulen innerhalb dieses großen Gesamtgebiets der schwäbischen Kunst schließen. Wir wissen, daß eine der bedeutendsten Schulen, wahrscheinlich die bedeu-

[1]) s. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909. S. 19.

[2]) s. besonders: M. Schütte, Der Schwäbische Schnitzaltar. Straßburg, 1907.



Jörg Syrlin d. Ä., Heiliger Georg. Frankfurt a. M., Städtische Galerie.

tendste Schule Schwabens, die Bildhauerschule von Ulm war: — sie ist uns vor allem repräsentiert durch zwei Großmeister der deutschen Kunst: Hans Multscher und Jörg Syrlin der Ältere. Multscher, erst durch die Funde und Forschungen der letzten Jahre berühmt geworden, — Syrlin als der größte Bildschnitzer Deutschlands neben Riemenschneider und Veit Stoß seit langen Zeiten allgemein bekannt.

Trotz seines fast populären Ruhmes ist uns auch Syrlins Kunst heute noch in mancher Hinsicht ein großes Rätsel. Zwar wird man im Kunsthandel und in Privatsammlungen öfters Figuren begegnen, denen der große Name dieses Meisters beigegeben ist, — schwäbischen Figuren, von konventionellem, zumeist etwas süßem Ausdruck, die etwa der Stilstufe des jüngeren Syrlin entsprechen könnten. Aber die authentischen Arbeiten dieses jüngeren Syrlin geben — teils durch das Überwiegen des architektonisch-dekorativen Charakters, teils durch ihren schlechten Erhaltungszustand — noch nicht die Möglichkeit, ein klares Bild seiner Persönlichkeit als Bildhauer zu gewinnen und lassen die Mehrzahl derartiger Zuschreibungen als nicht gerechtfertigt erscheinen.

Als eine volle, greifbare Künstlergestalt tritt uns dagegen in seinen gesicherten Werken der große Jörg Syrlin entgegen, den man im Unterschied zu seinem problematischen Nachfolger als den älteren bezeichnet, — der Meister des großen Chorgestühls und des Dreisitzes im Münster zu Ulm, des steinernen Taufbeckens daselbst und des Brunnens, des sogenannten Fischkastens, vor dem Rathause. Diesen dokumentarisch gesicherten Werken des Meisters[1]) ist ein lebensgroßes Standbild des heiligen Georg zuzufügen, welches für die neue Skulpturensammlung in Frankfurt, als ein Hauptstück der deutschen Abteilung erworben wurde.



Schule Syrlins,
Heiliger Georg am Hauptportal
des Münsters zu Ulm.

Jörg Syrlin d. Ä., Heiliger Georg. Rückansicht.

Der jugendliche Heilige (s. Abb.) steht aufrecht, im Panzerkleid mit Lanze, Schild und Schwert, auf dem besiegten Drachen. Was zuerst an der Figur fesselt, ist der Eindruck einer erstaunlichen — für eine deutsche Arbeit dieser Zeit fast schon befremdlichen — Einfachheit, Schlichtheit und Klarheit. Sie scheint fast frei zu sein von dem Gesuchten, Gekünstelten und Abenteuerlichen, das dem Stile der Zeit in gewissem Grade eigen ist. Aber man spürt sofort, wie kunstvoll und „gewählt" hier alles ist, und daß der dauernde Eindruck, den die Figur hinterlassen wird, eine gewisse künstlerische Vornehmheit ist, die im wesentlichen auf dieser „Gewähltheit" der Motive beruht. Bekanntlich war das Stilideal der deutschen Spätgotik einer Aufgabe, wie sie hier vorlag, der statuarischen Einzelfigur, nichts weniger als günstig und man darf wohl sagen, daß die frühere Gotik, daß die gleichzeitige italienische Renaissance, und daß auch die späteren von ihr abhängigen Formensprachen zur Bewältigung einer solchen Aufgabe jedem Handwerker ohne weiteres eine größere Anzahl bequemer Handhaben boten, als ein deutscher Meister unter der Herrschaft des spätgotischen Stilideales aus sich heraus finden konnte. Man denke nur an all die verzwackten Drachentöter auf deutschen Bildern, Stichen und Skulpturen, deren gesuchte Eleganz ins Gezierte und Spielerische übergeht und

[1]) Dazu gehört noch das wenig bedeutende Betpult von 1458 im Ulmer Museum. Der bezeichnete Grabstein in Ober-Stadion ist dem jüngeren Syrlin zuzuschreiben.

deren biederer Realismus immer wieder in den bedenklichsten Konflikt mit gewissen traditionellen Vorstellungen von Feinheit und Zierlichkeit gerät. (Vergl. hierzu in Wölfflins Dürerbuch das erste Kapitel!) Hält man dagegen den Frankfurter Ritterheiligen, so wird man ohne weiteres die Eigenart und Größe der künstlerischen Kraft, die hier gearbeitet hat, erkennen; und wenn gerade dem Laien auch in dieser Figur zunächst nur das typische und zeitgemäße mit all seinen Bedingtheiten sich fühlbar machen wird, so wird er doch bei vertiefter Betrachtung hier immer mehr das Individuelle der Auffassung empfinden: die lebendige Frische und herbe Naivität, mit der dieser jugendliche Gesell hingestellt ist, in seiner köstlichen Sicherheit und Selbstverständlichkeit, eine einfache Gestalt aus dem Leben, die weder banal noch drastisch-derb ist, mit dem einfachen, unbekümmerten Ausdruck, der sich gleich entfernt hält von der Sentimentalität und Trivialität, zwischen denen die Gotik dieser Zeit so oft hin und her schwankt.

Der Vornehmheit der Auffassung[1]) entspricht eine bewundernswerte Meisterschaft der technischen Durchbildung. In vollendeter Weise kommt in der spröden Rüstung der geschmeidige, elegante Wuchs des Körpers zum Ausdruck, die feinste Bewegung der straffen Formen am Rumpf, und vor allem an den Armen und Beinen. Obwohl der Künstler mit der Wirkung der — leider verlorenen — Bemalung rechnen konnte, ist die plastische Durcharbeitung aller Details von höchster und seltenster Feinheit. Man beachte die sorgsame und doch stets diskrete Wiedergabe der einzelnen Glieder und der schmückenden Ornamente der Rüstung, die Durcharbeitung z. B. der Handschuhe, selbst auf den Innenseiten. Hervorragend ist auch die stoffliche Charakteristik: wie das umgehängte Mäntelchen gegen die Rüstung steht, der malerische Kontrast der krausen, bewegten, feingliedrigen Locken und der Federn auf dem Barett mit ihrem flimmernden Spiel von Licht und Schatten zu den ruhig gewölbten, glatten, gleichmäßig hellen Flächen des Gesichtes!

Die Figur ist aus Eichenholz vollrund geschnitzt. Die Wahl dieses harten Holzes ist bekanntlich für Süddeutschland außergewöhnlich, aber keineswegs so selten, wie vielfach angenommen wird. Der süddeutsche Charakter der Figur springt hier jedenfalls trotz jenes besonders für Niederdeutschland charakteristischen Materiales sofort in die Augen, und zwar speziell der schwäbische Charakter. Er wird bestätigt durch die Provenienz; denn die Figur stand einstmals in der abgebrochenen Georgskapelle in Ravensburg.



Jörg Syrlin, Heiliger Georg. Teilansicht.

Als Meister der Figur kann von vornherein nur einer der größten Meister der schwäbischen Plastik in Betracht kommen, und zwar weisen alle Merkmale mit bestimmter Deutlichkeit auf die Schule von Ulm. Bei näherem stilistischen Vergleich erhebt sich aber die Vermutung, die schon der erste Eindruck gibt, zur vollsten Gewißheit, daß

[1]) Eine verwandte Auffassung des Heiligen bietet die Ulmer Tafelmalerei vor allem in dem großen Altarflügel der Galerie zu Donaueschingen, ferner auch am Altar von Jakob Acker (1483) in der Gottesackerkapelle zu Ristissen.

die Figur aus der Hand des größten Ulmer Bildschnitzers der Zeit stammt, daß sie keinem andern, als dem älteren Syrlin zugewiesen werden muß. Schon einige äußerliche Beobachtungen legen dies nahe. So finden wir unter den „steinfarben" gestrichenen Holzfiguren am Hauptportal des Ulmer Münsters — also in der unmittelbaren Einflußsphäre Syrlins — an der linken Laibung einen heiligen Georg (s. Abb.), der eine jüngere, freie Replik der Frankfurter Statue im Gegensinn darstellt. Ferner: die Ritterfiguren am sogenannten Fischkasten, authentische Werke des Meisters von 1483, tragen die gleichen Rüstungen wie der Georg in Frankfurt, sind also nach dem gleichen Modell oder der gleichen Zeichnung gearbeitet. Im übrigen kann man natürlich die dekorativen Steinfiguren am Brunnen mit ihrer gekünstelten, tänzerhaften Bewegung, etwa im Geschmacke Schongauers, nicht vergleichen mit der großen, statuarisch gehaltenen Frankfurter Figur, in der noch etwas von dem plastischen Ernst der älteren Generation Gestalt gefunden hat. Nehmen wir dagegen die einzige, bisher bekannte statuarische Holzfigur des Meisters zum Vergleich, den schon 1468 entstandenen, urkundlich gesicherten, auferstandenen Christus am Dreisitz des Ulmer Münsters, so finden wir, daß er in den entscheidenden Dingen der plastischen Auffassung (im Gegensatz zu den jüngeren Steinfiguren am Brunnen) mit dem Frankfurter Georg aufs beste zusammengeht. Volle Sicherheit erhalten wir aber durch den Vergleich des Kopfes (s. Abb.) mit den zahlreichen Büsten am Ulmer Chorgestühl, dem Hauptwerk des Meisters. Hier herrscht eine völlig identische künstlerische Handschrift im großen und ganzen wie im einzelnen; es ist die gleiche, eigentümlich straffe, etwas gespannte Formengebung, und die gleiche, nicht sehr schwungvolle, aber sachlich-sichere Technik, die sich besonders leicht in der Behandlung des Mundes und der Augen einprägt.

Die Frankfurter Georgsfigur stammt, wie gesagt, aus Ravensburg. Unmittelbar vor den Toren dieser alten Reichsstadt liegt das Kloster Weingarten, von dessen ehemaligem Chorgestühl jene eindrucksvollen Büsten stammen, die jetzt das Münchener Nationalmuseum bewahrt, und die mit Recht — wenn auch nicht mit solcher Evidenz, wie der Frankfurter Georg — dem älteren Syrlin zugeschrieben werden. Somit ergibt sich eine gewisse Wahrscheinlichkeit, die für die beiden Nachbarorte entstandenen Werke in Beziehung zueinander zu setzen und eine längere Tätigkeit des großen Ulmer Meisters, über dessen Leben und Werke wir so wenig wissen, in Ravensburg anzunehmen.

Swarzenski.

Hessische Denkmäler im Magdeburger Dome.

Im Jahre 1326 begab sich der hessische Landgraf Otto mit seiner Frau Adelheid, einer geborenen Gräfin von Ravensberg, und mit vornehmer Begleitung nach Avignon zu dem Papste Johann XXII. Zu dieser Reise veranlaßte ihn hauptsächlich die Sorge für die Karriere seines zweiten Sohnes Otto, der dem geistlichen Berufe sich gewidmet hatte. Der alte Landgraf hatte als umsichtiger Hausvater, als der er sich auch sonst bewies, schon vorher die geistliche Laufbahn seines Sohnes sorgfältig vorzubereiten gesucht; der junge Otto, damals gegen 24 Jahre alt, besaß bereits in drei deutschen Hochstiften Kanonikate: in Cöln, Münster und Paderborn. Jetzt winkte als Ziel ein deutsches Erzbistum, zu dessen Erreichung der Landgraf schon vorher Briefe und Gesandtschaften mit dem Papste gewechselt hatte und um dessentwillen er jetzt auch die Unbequemlichkeit der umständlichen eigenen Reise nicht scheute. Der erzbischöfliche Stuhl von Magdeburg war damals vakant, war frei geworden durch ein scheußliches Verbrechen.

Der Erzbischof Burchard III., ein Herr von Schraplau, aus einer Seitenlinie der Edlen von Querfurt, ein hochfahrender Fanatiker, wenig beliebt auch bei seinem Kapitel, tödlich gehaßt von den Städtern seines Stifts, besonders der Stadt Magdeburg selbst, war — anscheinend durch Betrug und Verrat — in die Gewalt seiner Feinde geraten und wurde in seinem eigenen Palast in Magdeburg in Haft gehalten, bis er in der Matthäusnacht (21. Sept.) des Jahres 1325 von den ihm bestellten Wächtern von dort weggeschleppt und noch in derselben Nacht in einem Verließ unter dem Rathause erschlagen wurde; dort verscharrte man ihn im Sande. Eine geraume Zeit blieb sein Tod noch unbekannt; doch das Gerücht von der schrecklichen Tat schlich um in der Stadt, scheu raunte man sich es zu, es erscholl weiter, dann kam der Frevel zu Tage, die Leiche ward endlich ausgegraben und feierlich im Schmuck der Pontifikalien im Dome beigesetzt (wie man sie noch 1830 in dem noch heute erhaltenen Grabe fand). Das Kapitel hatte rasch, als es Sicherheit über den Tod Burchards zu haben glaubte, eine Neuwahl vorgenommen; aber auch der Neugewählte Heidenrich von Erpitz hatte Unglück; er machte sich auf den Weg zum Papste nach Avignon, um sich die Bestätigung und das Pallium zu holen; doch gelangte er nicht hin, unterwegs erst gefangen, bald wieder befreit, erkrankte er zu Eisenach und starb. Auf die Kunde von seinem Ableben wählte das Domkapitel den Propst Heinrich von Stolberg, aber der Papst, der das Erzbistum seiner eigenen Verleihung reserviert hatte, entschied anders über das Schicksal der Erzdiözese und bestimmte sie dem jungen Landgrafensohne, für den sich sein Vater bereits um den er-

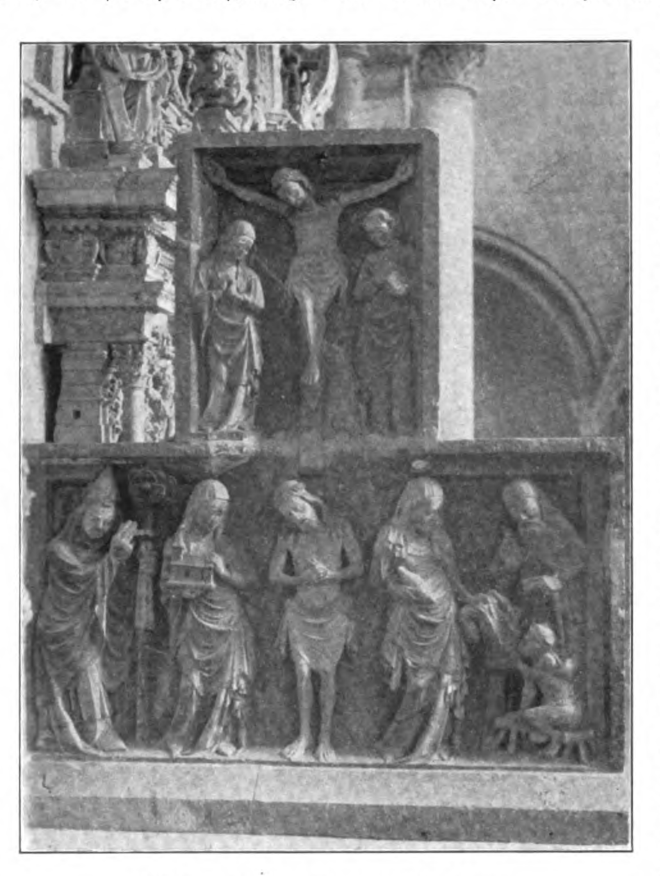
ledigten Bischofssitz bewarb, ehe noch der Papst, ja ehe noch der eigene Bruder des Ermordeten, Bischof Gebhard von Merseburg, sichere Kunde von dem Schicksal Burchards hatte. Erst Anfang August 1326 war das Verbrechen in seinen Einzelheiten an der Kurie bekannt; da wurden die an dem Morde Beteiligten gebannt und endlich erfolgte unter dem 2. März 1327 die Provision Ottos mit dem Erzbistum. Zugleich richtete der Papst Empfehlungsschreiben an die Geistlichkeit der Erzdiözese zur Einführung des Elektus. Nicht nur das Ansehen des päpstlichen Stuhles, sondern auch die Verehrung für seine Ahne, die heil. Elisabeth trug, wie uns ausdrücklich bezeugt wird, dazu bei, daß der junge Erzbischof in der ihm bisher völlig fremden Diözese keinen Widerstand, sondern sogar besonders ehrenden Empfang fand. Der Stolberger trat um des Friedens willen von einer hoffnungslosen Konkurrenz zurück. So kam Otto in das Erzstift, das er 34 Jahre lang mit Glück und Geschick regierte. Es war nicht ohne Bedeutung, daß er zuerst von den Magdeburgischen Erzbischöfen sich nicht allein „von Gottes Gnaden", sondern „von Gottes und des apostolischen Stuhles Gnaden" nannte. Sein vermittelndes, konziliantes Wesen verhalf nicht wenig dazu, den schlimmen Gegensatz zur Stadt Magdeburg auszugleichen, der Stadt die Lösung von Bann und Interdikt zu erleichtern, freilich nicht ohne schwere Einbußen für diese an Geld und Ansehen; ihm mußte sie zuerst die von da an beibehaltene Huldigung leisten. Er fand keine erfreuliche Lage des Erzstifts vor, jeder hatte während der Vakanz an sich zu reißen gesucht, was er konnte; außer dem Palast in der Stadt waren alle erzbischöflichen Schlösser und Besitzungen verpfändet und veräußert; er hat nach und nach viel zurückerworben und, — wie ein Chronist sagt — „unzählig Geld fiel ihm zu", auch durch das große Sterben in den Zeiten des schwarzen Todes, durch das ihm viele Lehen eröffnet wurden. Und doch soll er nicht so viel hinterlassen haben, daß davon sein Begräbnis bestritten werden konnte. Immerhin wurde, als er am 28. oder 30. April 1361 (die Nachrichten gehen auseinander) gestorben war, mit den gewohnten Feierlichkeiten die Leiche eingeholt und im Dom bestattet, „dar noch sin belde steit an den pilre bi dem Kore van steinen gehauwen", wie ein bald darnach schreibender Chronist sagt. Noch heute steht sein lebensgroßes Bild wohlerhalten dort, segnend, im vollen Schmuck der erzbischöflichen Insignien, zu seinen Füßen der heimatliche Schild mit dem gekrönten (noch ungestreiften) Löwen im blauen Felde. Ein tüchtiges Werk, das



Grabmal des Erzbischofs Otto von Magdeburg im Dom zu Magdeburg.
Nach Aufnahme der Kgl. preuß. Meßbildanstalt.

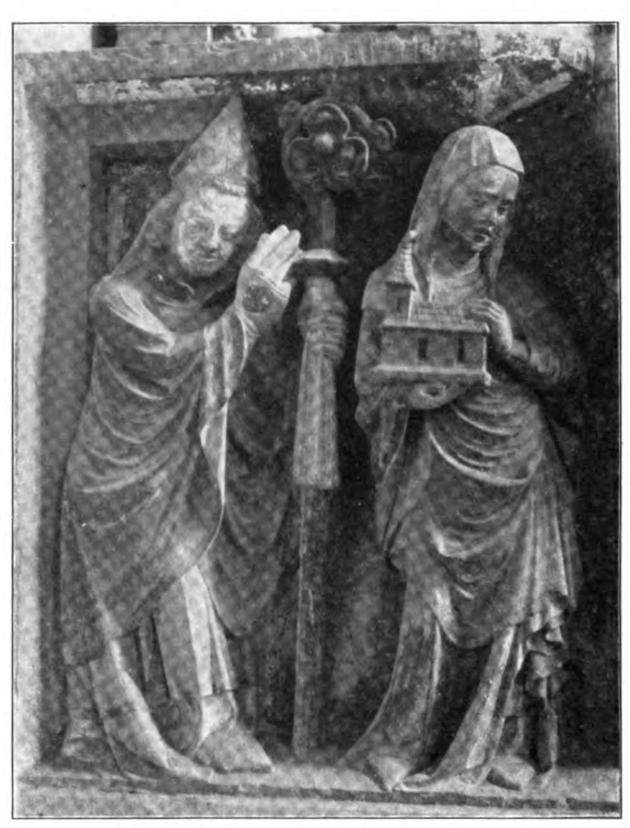
bei allem Konventionellen und Typischen nicht reizlos ist in der Rhythmik seiner Bewegung und auch nicht ohne persönliche Note. Das volle runde Gesicht, die faltige Stirn, die Bildung der Augenpartie, der Nase und des Mundes: das ist eine individuelle Bildung, portraithaft, es gibt einen Eindruck von der Persönlichkeit. Der Sandstein war bemalt, doch die ursprünglichen Farben sind größtenteils unter einem roten Anstrich verschwunden; auch sonst hat die Platte, so gut das Bild selbst erhalten ist, Beschädigungen erfahren; man möchte doch zweifeln, ob sie ihre ursprüngliche Stellung bewahrt hat; scheint sie doch rechts abgeschnitten, dem Pfeiler angepaßt zu sein. Beschädigt ist vor allem die Inschrift, die als Bronzestreifen um die Platte herumlief, wie sie zu Häupten der Figur noch erhalten ist, während an der linken Längsseite nur die Spuren ihrer ehemaligen Befestigung noch zu erkennen sind. Der Rest dieser Inschrift reicht aus, das Denkmal zweifelsfrei zu identifizieren. „[abne] pos sce Elizabet", Ururenkel der hl. Elisabeth, heißt er noch nach seinem Tode, wie er sich zu seinen Lebzeiten — z. B. auf einem Siegel — zu nennen pflegte, wie es in seinem Hause der Brauch damals war.

Der alten Heimat vergaß er nicht, so sehr auch sein ganzes Leben nun in Anspruch genommen war von den schwierigen Verhältnissen dort im Osten, erfüllt war von Kämpfen im Innern und nach Außen, von den Sorgen des Seelenhirten und des Landesvaters. Manchen Hessen wird er nach Magdeburg gezogen haben, wenn sich auch nur selten derartige Erwähnungen finden, wie des Grafen Otto von Ziegenhain und des Magisters Johann von Marburg, die unter seiner Regierung dort Domherren wurden. Vielleicht hatte er weiter fliegende Pläne im Sinn, als er seinen Neffen Otto zu sich nahm und ihm in Magdeburg ein Kanonikat verschaffte; der frühe Tod des jungen Domherrn vernichtete sie. Sollte er nicht auch bestrebt gewesen sein, die Verehrung seiner Ahne, der hl. Elisabeth, in seiner Diözese zu verbreiten? Diese Vermutung liegt besonders nahe, wenn wir hören, daß unter ihm ein Elisabethaltar — wohl der erste im Magdeburgischen — im Dome seiner Metropole errichtet wurde. Auch das hing mit der Ermordung des Erzbischofs Burchard zusammen. Als der Papst Johann XXII. die Stadt von dem über sie verhängten Interdikt durch die Bulle vom 30. Juni 1331 lossprach, da legte er ihr zur Sühne für die Freveltat u. a. die Erbauung und Unterhaltung von einer dem hl. Matthäus geweihten Kapelle an der Stelle des Mordes, sowie von fünf Altären im Dome auf. Die Patrone dieser Altäre wurden nicht von vornherein bestimmt, wie bei der Kapelle, bei der das Andenken an den Todestag Burchards schon durch die Bestimmung des Heiligen festgehalten wurde. Erst später erfahren wir, daß unter jenen Sühnealtären, die bis zum Jahre 1349 sämtlich erbaut waren, sich auch ein Elisabethaltar befand. Dieser Elisabethaltar hat sich bis heute erhalten und mit ihm der alte steinerne Altaraufsatz mit Reliefdarstellungen. Ein derartiges Retabulum scheint keiner der anderen Sühnealtäre erhalten zu haben, wenigstens ist davon nichts auf uns gekommen. Dieser Altar aber ist höchst merkwürdig. Wie die Abb. zeigt, besteht der Aufsatz aus einer der Länge der Mensa etwa entsprechenden, rechteckigen Steinplatte, über deren Mitte sich abermals eine — nur weit schmalere — rechteckige Reliefplatte erhebt. Dieser obere Teil besteht nicht aus einem Stück mit dem unteren, er ist aus einer dünneren Platte gearbeitet, an den Kantenflächen mit aufgemalten Ornamenten verziert und vielleicht erst nachträglich aufgesetzt; immerhin sind beide Teile von derselben Hand hergestellt, wie eine Vergleichung des Christus der oberen Kreuzigungsgruppe mit dem Schmerzensmann darunter (das ist eine genaue Wiederholung derselben Figur) oder der Maria oben, besonders in der Behandlung des Gewandes, mit den Frauenfiguren unten beweist. Die untere Platte zeigt fünf stehende Figuren, deren mittelste, wie gesagt, den leidenden Christus (aber ohne die Marterwerkzeuge) darstellt; er steht,



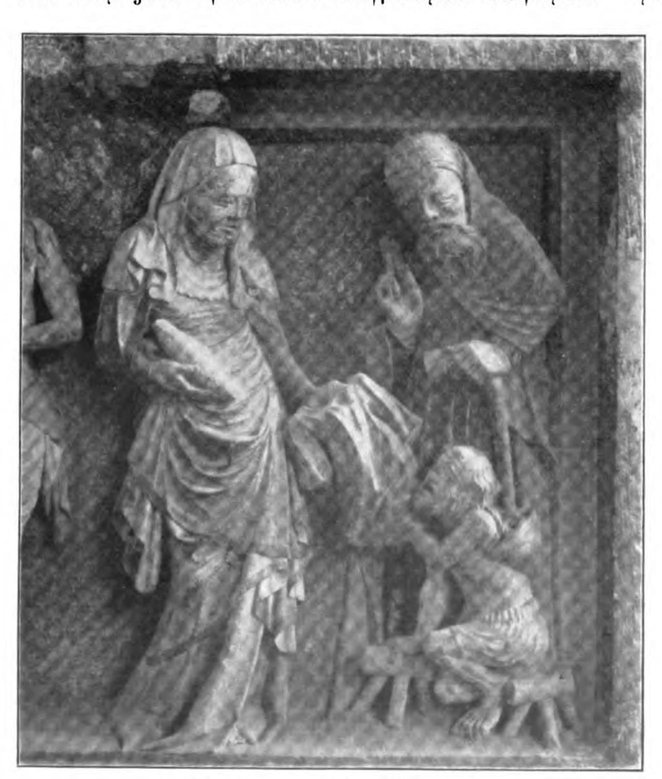
Elisabethaltar im Dome zu Magdeburg.

geradeausgekehrt, zwischen zwei weiblichen Figuren, von denen die links stehende ein Kirchenmodell trägt, die rechte ein Brot in der Rechten hält und mit der Linken ein Gewand einem zu ihren Füßen kauernden halbnackten alten Krüppel — durch die Handstützen als solcher gekennzeichnet — darreicht. Das ist die typische Darstellung der hl. Elisabeth; wenn wir aber beide Frauen vergleichen, so werden wir nach der großen Ähnlichkeit, die sie miteinander aufweisen — in Haltung, Tracht, auch Gesicht — und die sicher auch eine beabsichtigte ist (beide sind durch das Kopftuch z. B. als Witwe gekennzeichnet), beide für eine Darstellung der hl. Elisabeth erklären dürfen. Hier ist sie die Kirchengründerin, dort die Wohltäterin der Armen; beides faßt die vielleicht zwei Menschenalter später entstandene schöne Holzstatuette der Heiligen in der Marburger Elisabethkirche bekanntlich in einer Darstellung zusammen. Aber die beiden äußeren Figuren links und rechts? Links steht ein Bischof, durch Mitra und den verzierten Krummstab mit Sudarium bezeichnet, der zu dem Volk vor dem Altar herabzuschauen scheint und die behandschuhte Rechte erhebt, um hinzuweisen auf die Heilige neben ihm. Dürfen wir in ihm den Erzbischof Otto selbst sehen, der sich so neben seiner Ahnfrau abbilden ließ, der er diesen Altar weihte? eine gewisse Ähnlichkeit des — hier noch jugendlichen — Gesichtes mit dem Grabstein des Erzbischofs legt die Vermutung nahe, die wir nicht zum ersten Male aussprechen. Unsicherer



Detail vom Elisabethaltar.

ist die Bestimmung der letzten Figur rechts, die hinter dem von Elisabeth begabten Bettler stehend, segnend die Hand erhebt. Ein langbärtiger alter Mann, in weitem, über der Brust zusammengehaltenem Kapuzenmantel über ungegürtetem Gewande; die Linke hält oder stützt sich auf ein langgestieltes Instrument, das man vielleicht für ein Beil halten dürfte. Trotz der nicht dem üblichen Schema entsprechenden Bekleidung möchten wir um dieses Attributes willen in dem Dargestellten den Apostel Matthäus sehen und denken dabei an die Veranlassung der Stiftung dieses Altars, an die Matthäusnacht des Jahres 1325, an die dem hl. Matthäus geweihte Sühnekapelle am Magdeburger Rathaus. Diese Figur, die so anspruchslos, so zugehörig neben Elisabeth gestellt ist, würde also von dem Verbrechen erzählen, zu dessen Sühnung der Altar errichtet wurde, an den ermordeten Kirchenfürsten erinnern, für dessen Seele hier gebetet werden sollte.[1])



Detail vom Elisabethaltar.

[1]) Ein ähnlicher Hinweis bei einem anderen dieser Sühnealtäre, dem Johannes des Täufers, der durch den heutigen Liturgiealtar ersetzt ist. Er wurde bei der Restauration des Doms 1825 abgebrochen; man fand in ihm ein Bleikästchen (es ist noch heute vorhanden) mit Reliquien der hl. Eufemia und einer kleinen Weiheurkunde des Bischofs Gebhard von Merseburg, eines Bruders des ermordeten Erzbischofs Burchard; die Weihe hat darnach stattgefunden 1333 (Sept. 19.) am Sonntag vor dem Fest des Apostels Matthäus. Die Wahl dieses Tages ist natürlich kein Zufall.

Es ist ganz mittelalterlicher Stil, wenn diese Figuren, die jede ihre besondere Bedeutung und Sinn haben, in leichte äußerliche Beziehung zueinander gesetzt sind.

Wir haben noch ein Zeugnis für das Interesse, das Otto gerade an diesem Altar nahm; nach seinem Tode spricht sein Nachfolger, Erzbischof Dietrich, von dem „von ihm (Otto) gebauten" Elisabethaltar. Das schließt die Beziehung auf den Sühnealtar nicht aus; die Stadt Magdeburg hat das Geld für den Bau der Altäre und die Unterhaltung der für sie bestimmten Geistlichen bezahlt; freilich wissen wir, daß Erzbischof Otto dies Geld z. T. anderweitig verwandte und für die Altäre andere Mittel erschließen mußte; so war auch der Elisabethaltar noch ohne fest fundierte Einnahmen geblieben, die erst Erzbischof Dietrich 1367 ihm zuwies. Die Kosten für den besseren Schmuck dieses Altars durch das Steinwerk hatte gewiß nicht die Stadt zu tragen, so daß die „Erbauung" des Altars zum größeren Teil wohl wirklich Sache des Erzbischofs gewesen war. Jedenfalls ist es ausgeschlossen, an zwei Elisabethaltäre zu denken.

Dieser Altar ist also auch das Zeugnis für die Einführung der Elisabethverehrung in Magdeburg durch den Ururenkel der Heiligen selbst, wie dieser auch z. B. dem ihm aus der Heimat, aus Cassel, bekannten Karmeliterorden zuerst in Magdeburg zu einer Niederlassung verhalf. Der Kult der frommen Landgräfin ist also ziemlich spät nach Magdeburg gekommen, etwa im Vergleich zu Naumburg und Merseburg, wo die Verehrung der Heiligen fast unmittelbar nach ihrer Kanonisation begonnen zu haben scheint. Und auch kunsthistorisch ist der Magdeburger Elisabethaltar von Bedeutung, schon als einer der nicht sehr häufigen steinernen Retabelaltäre. Ist unsere Deutung richtig, ist hier die steinerne Aufsatzplatte bereits zu mehreren Darstellungen derselben Heiligen in verschiedenen Situationen benutzt, so stellt sich dies Werk gewissermaßen als Übergangsglied zu den späteren Altarschreinen dar mit ihren Szenendarstellungen in Malerei oder Plastik aus dem Leben der Heiligen, denen der betreffende Altar geweiht war.

Die beiden Denkmäler, der Altar und die Grabplatte (nicht weit von der, unter dem Fußboden der Kirche, sich übrigens noch die Grabstelle des Erzbischofs befindet, in der man noch im 19. Jahrhundert Reste seines Gewandes, des Bischofsstabs, Kelch mit Patene, Ringe und verschiedene Siegelstempel fand) sind stilistisch eng verwandt; aber weiter kann man schwerlich gehen, und es würde gewagt erscheinen, demselben Künstler beide zuweisen zu wollen. Dafür ist die Formgebung bei beiden zu typisch; dafür ist überhaupt in jener Zeit der sogenannten Hochgotik die Plastik, bestimmt durch ein festes und konventionell gewordenes Schönheitsideal, zu gleichförmig; der Stil unterdrückt die Individualität. So äußert sich auch hier kein Künstler höheren Ranges, sondern es sind anonyme Erzeugnisse eines Stiles, der strenger und ausgeprägter als fast jeder andere, dem künstlerischen Gestalten ebenso Gesetz und Norm gab, wie er das Leben selbst, seine Bedürfnisse und seine Äußerungen formte und adelte. Rosenfeld-Marburg i. H.

Mittelrheinische Tonplastik.

Über der sonnigen Ebene unseres Rheinhessen von Worms bis Bingen vibriert weiche Luft vom Wasser des großen Stromes gesättigt. Hier konnte ein großer Maler entstehen im eigentlichen Sinne des Wortes, der weich gestimmte Farben und malerisch erweichte bewegte Konturen sah, wie der Hausbuchmeister, selbst in seiner Griffelkunst. Ein echter Rheinfranke, so dürfen wir aus seinen Werken schließen, lebhaften und heiteren Temperaments, besonders begabt für die Darstellung alles Charakteristischen. Dramatische Wucht war ihm versagt, scheint es; und die Meinung der Forscher, die sich mit mittelrheinischer Kunst beschäftigten, vor allen Thodes, der den ersten Pionierzug in das so gut wie unbekannte mittelrheinische Gebiet im weiteren Sinne unternahm[1]) geht dahin, daß diese Kunst überhaupt der dramatischen Akzente entbehrt: Bleibt das richtig, so müssen wir annehmen, daß das Temperament Grünewalds, des größten Dramatikers in der deutschen Malerei, der hier am Mittelrhein lebte und wirkte, anderswo, am Oberrhein oder wohl gar in Italien freigemacht worden ist. Ähnliche Einwirkung, wie wir sie, um ein anderes Beispiel zu nennen, in Dürers Apokalypse von Mantegna her finden; nur daß Dürer später dem fremden Einfluß erlag, Grünewald nicht. — Anklang an Grünewalds wildes deutschbarockes Pathos finden wir, wenn auch im Vergleich damit verklingend, in der aus der Mainzer Liebfrauenkirche stammenden plastischen Darstellung der Grablegung Christi im Mainzer Dom.[1])

[1]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXI, 1900, S. 59 ff.

[1]) Kapelle der Nordseite unter dem Bassenheimer Altar. Ich möchte an dieser Stelle auf drei holzgeschnitzte Figuren von höchster künstlerischer Schönheit hinweisen, die, wenn auch nicht in ganz direktem, so doch an sich unverkennbarem stilistischem Zusammenhang mit den Skulpturen von Grünewalds Isenheimer Altar stehen; Die Mutter Gottes und zwei heilige Bischöfe in dem Marienaltar der Nordseite des Mainzer Domes. (Nr. 53 im Grundriß des Neebschen Führers durch Mainz S. 81.) Es lebt freilich ein sanfteres, eben rein mittelrheinisches Temperament in diesen Mainzer Figuren als vor allem in den bohrenden Blicken der Isenheimer Skulpturen. Aber in der zarten Technik der Oberflächenbehandlung auf der die Feinheit der Charakteristik beruht, besteht unleugbarer Zusammenhang.

Das Sondergebiet der Plastik, mit dem wir uns hier beschäftigen wollen, die Tonplastik drückt rheinfränkisches Wesen ganz besonders gut



Abb. 1. Engel in Bingen (Teilansicht).

aus. In dem weich bildsamen Material fand der Künstler unserer Gegenden einen seiner Sinnesart vollkommen adäquaten Stoff: er läßt zügige, fast mehr malerische Formen bilden, ja man möchte oft finden, daß der Stoff selbst von Einfluß auf die psychologische Gestaltung der dargestellten Figuren gewesen sei. Das geht so weit, daß sogar in Stein ausgeführte Figuren aussehen, als ob sie aus Ton gebildet wären; Back hat in diesem Sinne auf gewisse Skulpturen an dem Südportal des Mainzer Domes, das in die Memorie führt, hingewiesen.[1])

Die Hauptmenge dieser Tonplastik, soweit wir das Material bis jetzt überschauen können, findet sich in der Gegend nördlich von Mainz und im Rheingau. Vielleicht — eine alte Tradition spricht dafür — lag das Zentrum dieser Kunstübung in Bingen.[2])

[1]) Vgl. Bericht des kunsthistorischen Kongresses Darmstadt 1907. Ich möchte noch auf eine andere Eigentümlichkeit dieser (übrigens verschiedenen Händen entstammenden) Bildwerke hinweisen; besonders die Köpfe der weiblichen Heiligen Margaretha, Katharina, Barbara und Agnes (Außenseite) sind direkte Vorläufer, ja stehen in engstem Zusammenhange mit den Typen des Hausbuchmeisters: dasselbe rechtwinklige Profil mit der Nasenspitze im Scheitelpunkt des Winkels.

[2]) Wenn nicht doch Mainz, diese Hochburg deutscher Plastik das Zentrum war. Ich kann an dieser Stelle nur die Resultate meines Suchens andeuten, die ausführlichen wissenschaftlichen Erörterungen und Belege gebe ich in einer vollständig vorbereiteten Sonderveröffentlichung. Hier kommt es mir darauf an, weitere Kreise unseres Landes zur Beschäftigung mit diesen hohen ästhetischen Werten der Heimat anzuregen.

Ich beginne mit den Abbildungen (1—3) zweier Engel, die kunsthistorisch besonders interessant sind, weil sie neben dem diese Plastik im allgemeinen beherrschenden französischen unverkennbar italienischen Einfluß zeigen. Leider sind die zarten Figürchen, abgesehen davon, daß sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhange gerissen sind, auch nicht vollständig erhalten: gerade die Arme fehlen, auf die es zur Bestimmung des Zweckes, den die Engel innerhalb der Gesamtdarstellung erfüllten, wesentlich ankommt.[1]) Aus ihrem aufwärts gerichteten Blick und der Kopfhaltung, sowie ihrem Fliegen, das durch das Gewand ausgedrückt ist, darf man wohl entnehmen, daß sie auf einer Kreuzigung das Wundenblut des Heilandes in Gefäßen auffingen. Solche Engel finden wir häufig in der rheinischen Kunst.[2]) Es sind außerordentlich fein und zart behandelte Köpfchen mit rosenartig und in Voluten stilisiertem Lockenkranz, der sich über der Stirn zu einem Krönlein zusammenlegt.

Spuren der alten Bemalung, der wachsfarbenen Tönung des Fleisches, des Blaus der Gewänder, der schwarzen Punkte in den schöngeschwungenen Augenschlitzen haben sich erhalten. Am frappantesten zeigt sich die künstlerische Höhe dieser beiden

[1]) Engel auf Abb. 1. 54 cm im ganzen lang, Kopfhöhe 8,5 cm; der auf Abb. 2. 46 cm lang, Kopfhöhe 8 cm.

[2]) Auf Gemälden sogar manchmal in den goldenen Hintergrund punktiert.



Abb. 2. Engel in Bingen.



Abb. 3. Engel in Bingen (Teilansicht von Abb. 2).

Figuren[1]) durch den Vergleich mit den stilistisch verwandten, aber in Stein und nicht entfernt so fein ausgeführten wappenhaltenden Engeln am Grabdenkmale des 1482 verstorbenen Verwesers Adalbert von Sachsen im Mainzer Dom.[2])

Am gleichen Ort wie diese Engel in Bingen findet sich auch der Prophet mit dem Spruchband, den wir in Abb. 4 wiedergeben.[3]) Auch in diesem Kopf leise sinnender Ausdruck. Um die hohe kahle Stirn legt sich in elegantem Schwunge das Kopftuch. Die Barthaare sind an ihrem Ende zu Locken eingerollt.

Engel und Propheten sollen zu ein und derselben Bildgruppe gehört haben. Es ist sehr schwer, sich aus diesen wenigen Bruchstücken das Ganze vorzustellen, das nach der Feinheit der Reste zu urteilen von größtem Reize gewesen sein muß. Glücklicherweise sind uns figurenreiche Darstellungen der gleichen Schule im ganzen ihrer Zusammenstellung erhalten, die unserer Phantasie zu Hilfe kommen:

Eine Figurengruppe „Tod der Maria" in der Pfarrkirche zu Kronberg[4]) zeigt uns in dem Brustbild Christi, der mit der Seele der Maria über dem Ganzen schwebt, wie etwa unser Prophet angebracht gewesen sein könnte, jedenfalls als Nebenfigur, vielleicht im Hintergrunde. Anhaltspunkte für die Vorstellung der Kreuzigung, zu der unsere Binger

[1]) Dabei ist noch zu bedenken, daß das Material beim Brennen ungleichmäßig schwindet, die künstlerische Wirkung des fertigen Werkes also außerordentlich schwer zu berechnen ist.

[2]) Der um 20 Jahre späteren Datierung dieses Grabmals durch Dehio (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1909, S. 151) vermag ich nicht zuzustimmen. Hier lassen sich mit Vorteil einige ungefähr gleichzeitige Grabmäler im Kreuzgange des Mainzer Domes heranziehen.

[3]) 43 cm hoch (unterster Teil abgebrochen).

[4]) Abgebildet bei Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des östlichen Taunus. Frankfurt 1905, Fig. 106.

Engel gehört haben, mag die wundervolle Gruppe aus der Dorfkapelle zu Dernbach im Diözesan-Museum zu Limburg geben mit der Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Heilands (Abb. 5).[1]) Die Gestalten des Josef von Arimathia und des Nikodemus sind eng mit unserm Binger Propheten verwandt.

Der Christuskörper dieser Gruppe mag andrerseits auch dazu dienen ein Bild davon zu geben, wie etwa der tote Christus aussah, dessen leider die Pietà in der Sammlung Großmann in Frankfurt beraubt worden ist (Abb. 6). Dies Thema der trauernden Mutter Gottes ist in den „Vesperbildern" der deutschen Kunst unendlich oft behandelt worden, und zwar meistens recht schematisch, wie ein Blick auf die jüngst veröffentlichte Zusammenstellung solcher Gruppen in Dehios und von Bezolds großem Plastikwerk lehrt.[2]) An dieser Figur bewährt sich, trotzdem sie im Gegensatz zu jenem eben erwähnten Dernbacher Vesperbilde im

[1]) Siehe Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebietes. Frankfurt 1907, S. 122.

[2]) Die Marburger Pietà, die Paul Weber im vorigen Jahrgang des Kalenders besprach, ist mir immer mittelrheinisch erschienen. Vielleicht dürfte diese Annahme dadurch zu stützen sein, daß die Figur, wie ich mich kürzlich überzeugte, aus Ton besteht.



Abb. 4. Prophet (?) in Bingen.

Aufbau dem alten Schema folgt, die feine Differenzierung der mittelrheinischen Kunst. Es ist leise verhaltener Schmerz in dem leicht geneigten vom Überstand des zierlichen Kopftuches in Helldunkel gesetzten Antlitz der Mutter Gottes mit den zarten Zügen, der langen graden, an der Spitze leicht aufgeworfenen Nase, den vollen und doch feingeschwungenen Lippen. Es könnte die Mutter jener Engel sein, die wir im Anfang beschrieben.[1])

Ihre Schwestern, ihr fast wie aus dem Gesicht geschnitten, sind jene beiden schon in die Kunstgeschichte eingeführten Madonnenstatuen, die sogenannte Alsacienne im Louvre in Paris, die aber in Wirklichkeit keine Elsässerin, sondern eine echt mittelrheinische Schönheit ist,[2]) und die vor

[1]) Mit den Frauenfiguren in Limburg und Frankfurt hängen aufs engste zusammen die Frauen des jetzt in der Sammlung Figdor in Wien befindlichen Lorcher Kreuztragungsaltars, der überhaupt der nächste Verwandte der oben beschriebenen Tonplastiken ist. Entfernter ist der Zusammenhang mit dem „Ölberg" im nördlichen Querschiffarm des Mainzer Doms, der sehr viel weniger fein ausgeführt ist. Höchstwahrscheinlich gehört zu unserer Gruppe auch das reizende Flügelaltärchen im erzbischöflichen Museum zu Köln mit einer Verkündigung, das Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1895, Sp. 1 ff. veröffentlicht und abgebildet hat. Vergl. den Kopf des Engels dort mit unseren Bingern (die Lockenkrone!) den Bogenfries, das zarte Rankenband auf Sockel und Bekrönung mit denen des Kronberger Bildes, die Architektur des Eckschränkchens mit dem Turm der Binger Barbara usw.

[2]) Siehe Michel, Gazette des Beaux Arts, 1904 I, S. 371.

kurzem noch in Dromersheim bei Bingen auf einem Hoftor thronende, die jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin ist.[1]) Die Louvrefigur ist die schönste,



Abb. 6. Vesperbild, Sammlung Großmann, Frankfurt a. M.

von geradezu unsäglichem Reiz. Doppelt darum, weil soviel von ihrer zarten Färbung erhalten ist, daß sie das Kennerauge noch voll genießen kann. Beide Madonnen sind eng miteinander verwandt, ja, wohl von derselben Hand, wie Vöge gezeigt hat.

Ich möchte hier zwei mit den beiden Madonnen eng verwandte Statuen weiblicher Heiligen in der Stiftskirche zu Bingen bekannt machen, die wie alle Binger Tonfiguren und die der Sammlung Großmann noch unveröffentlicht sind (Abb. 7 u. 8). Sie gehören unter sich ebenso eng zusammen, wie jene und unterscheiden sich doch interessanterweise in einem Hauptzuge der Gewandbehandlung untereinander genau so wie jene. Bei der Barbara[2]) (Abb. 8) fällt das von einem Riemengürtel gehaltene Gewand an der gotisch geschwungenen Gestalt frei sichtbar herunter wie bei der Mutter-Gottes im Louvre und der Mantel legt sich zu beiden Seiten an. Bei der Katharina[3]) (Abb. 7) ist das Gewand wie bei der Dromersheimerin in Berlin von dem quer herübergezogenen und unter den rechten Arm gesteckten

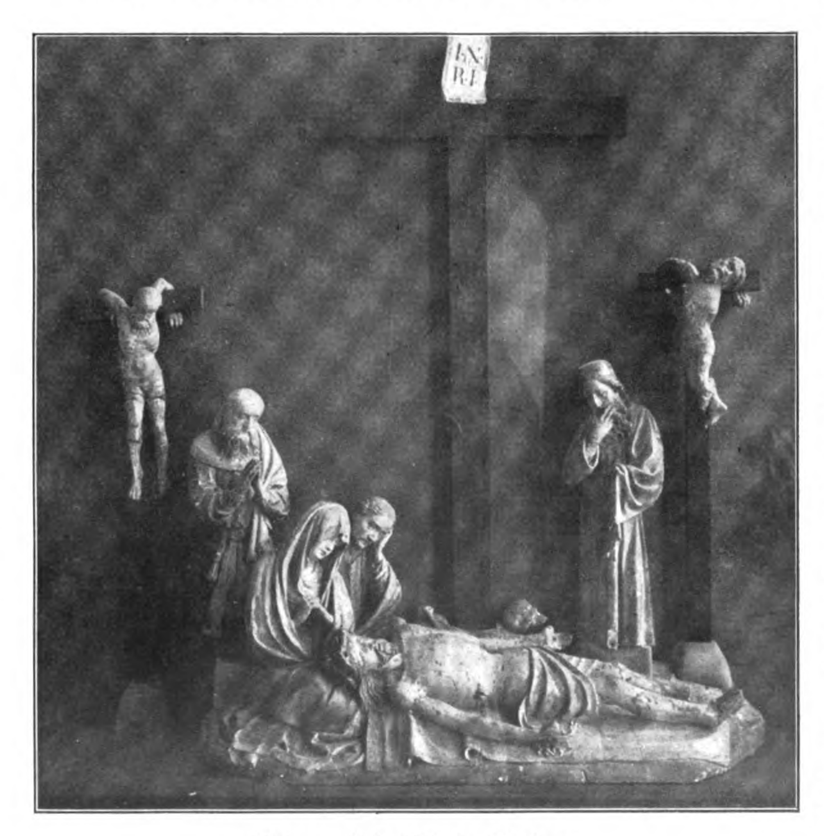


Abb. 5. Vesperbild in Limburg.

[1]) Siehe Vöge, amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, 1908, Sp. 315.

[2]) 1,37 m hoch.

[3]) 1,50 m hoch.

Mantelzipfel überschnitten. Der Ausdruck der Barbara hat leider durch schlechte Übermalung sehr gelitten, etwas besser erhalten ist er in seiner Zartheit bei der Katharina, hier mit einer leisen Beimischung von Schelmerei. Die Katharina steht der schönen Louvre-Madonna am nächsten und geht in ihrer Qualität über die Dromersheimer hinaus. Besonders charakteristisch für den Zusammenhang aller 4 Figuren ist die Art, wie sich die Gewandfalten unten am Boden stauen und legen. Bei der Katharina fällt eine Falte über den Sockelrand, genau wie bei den beiden Madonnen unten über die Mond-Sichel. Über ihrem Fuß ist der Gewandsaum zurückgeschlagen wie bei der Dromersheimer Figur, und ebenso wie bei dieser letzteren legen sich bei der Barbara die Saumfalten am Boden hintereinander in Voluten wie ein Wasserwogenband. —

Zum Schluß gebe ich noch eine Zusammenstellung der interessantesten Beispiele dieser mittelrheinischen (Binger?) Tonschule, die sich würdig dem glänzenden Aufschwunge der deutschen Kunst im 15. Jahrhundert einreiht.

Kronberg, Pfarrkirche, Tod der Maria.
Limburg, Diözesan-Museum, Vesperbild.
Wien, Sammlung Figdor, Kreuztragungsaltar (siehe Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues, S. 108 ff.).
Mainz, Dom, nördlicher Querschiffarm, Ölberg (Grundriß im Neebschen Führer, S 81, Nr. 48).
Rüdesheim, Pfarrkirche, Bekrönung der Sakristeitür (vergl. Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues, S. 19 f.).
Paris, Louvre, Muttergottes aus Eberbach im Rheingau.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Muttergottes aus Dromersheim bei Bingen.
Bingen, Pfarrkirche, Katharina und Barbara, zwei Engel und Prophet.
Frankfurt, Sammlung Großmann, Vesperbild.
Wimpfen im Thal, Stiftskirche, Vesperbild (vergl. Kautzsch, Kunstdenkmäler in Wimpfen am Neckar, 1907, S. 108).
Sorgenloch, Muttergottes.
Waldstetten, evang. Kirche. Mühle.
Mainz, Dom, nördlicher Querschiffarm, Westwand, Grabsteineinfassung (Grundriß im Neebschen Führer, S. 81, Nr. 46).
Mainz, S. Stephan, Schlußsteine des Kreuzganges.
Köln, erzbischöfliches Museum, Flügelaltärchen mit der Verkündigung.

Christian Rauch.



Abb. 7. Heil. Katharina in der Pfarrkirche zu Bingen.



Abb. 8. Heil. Barbara in der Pfarrkirche zu Bingen.

Hanauer Fayencen.

Zu den frühesten Erinnerungen meiner Kindheit, die in Oberhessen in dem lieblichen Büdingen verlief, gehören die altertümlichen, hochgegiebelten Häuser, die wunderlich-trotzigen, mittelalterlichen Befestigungswerke, wo in schaurig-düsteren Turmgelassen und hinter verlassenen, mit Grün verwachsenen Brustwehren es sich am hellichten Sommertag so wundervoll träumen ließ, und vor allem das fürstliche Schloß mit seiner Fülle von Sehenswürdigkeiten.

Von außen und von innen war es das Ziel unserer kindlichen Neugierde. Die Freundschaft mit dem gleichalterigen Söhnchen eines Schloßdieners verhalf in manche sonst verschlossene Räume, und tagelang trieben wir uns in allen Winkeln und Ecken herum.

Geheimnisvoll war alles, und seltsame Schauer überrieselten mich, wenn ich mir vorstellte, wie in heimlichen Stunden die Geister von längst verstorbenen Menschen in fremdartiger Kleidung und mit wunderlichem Gebahren von den Räumen, in denen sie einst ihr Leben verbracht hatten und von den Gegenständen, die von ihren Händen so oft berührt worden waren, wieder vorübergehend Besitz ergreifen möchten. Noch heute sehe ich vor mir die altertümlichen Waffen, die schwerfälligen Möbel, die sonderbaren Gefäße und die vielen Porträts an den Wänden, die alle mich anblickten, als wollten sie zu mir sprechen und mir viel erzählen.

Hier im Schlosse zu Büdingen, wo die Vergangenheit in lebendigem Zusammenhange mit der Gegenwart steht, ist auch wohl in mir der Grund gelegt worden zu einer gewissen Vorliebe für alle altertümlichen Gegenstände. Wenn ich auch für die Formschönheit des modernen und allermodernsten Kunstgewerbes nicht unempfänglich bin, so fehlt doch nach meinem Empfinden diesem die Poesie einer historischen Vergangenheit, die mit dem wehmütigen und rührenden Reiz des Verschollenen und Vergessenen so sehr geeignet ist, unsere Teilnahme zu erwecken. Mit alten Dingen ist meist verknüpft eine Fülle von Erinnerung, und wenn man einmal ein klein wenig sich eingelebt hat in eine gewisse Kenntnis und eine gewisse Art der Beobachtung, dann ist es wunderbar, wie jeder Gegenstand unaufgefordert seine Geschichte erzählt. Er offenbart dem Kenner nicht nur die Zeit und das Land, dem er entstammt, sondern läßt auch, teils mit flüchtigen, teils mit festen Umrissen die Bilder von längst verschwundenen Menschen, in deren wohlbehütetem und hochgeachtetem Besitz er einst gewesen ist, vor uns auftauchen.

Die zweite Hälfte meiner Gymnasialzeit verbrachte ich in Gießen.

Hier gab es freilich kein Schloß mit Rittersaal und Ahnenbildern, aber dafür einen Trödlerladen, in dem nicht nur alte Kleider und gebrauchte Stiefel, sondern auch Urväterhausrat und dazwischen unter jahrelangen Staubschichten manches Kleinod zu finden war. „Kleinod?" — wird mancher fragen. Jawohl! Ich brauche nur auf das von mir im vorjährigen Kalender „Hessenkunst" abgebildete Biskuitrelief von Johann Peter Melchior zu verweisen, das heute auf mehrere tausend Mark bewertet wird. Diesen alten Trödlerladen haben viele Kunstwerke passiert, und der alte R. wußte manches zu erzählen von echtem Höchster, Fuldaer und Meißner Porzellan, das durch seine Hände gegangen war; damals für wenige Taler, heute aber nicht einmal für fast ebensoviel Tausende zu haben.

In diesem Laden fand ich nun eines Tages den hier abgebildeten Krug (Fig. 2), der mich deshalb besonders interessierte, weil ein ganz ähnlicher sich im Schlosse zu Büdingen befand. Die Höhe der Kaufsumme, oder besser gesagt, deren Geringfügigkeit scheue ich mich aus Rücksicht für die heutige Sammlergeneration zu nennen. Das waren wirklich noch „goldene" Zeiten, wo nur ein paar Phantasten — wie mein Klassenlehrer mich damals nannte — sich um den alten Plunder bemühten.

Im Laufe der Jahre kam noch mancher Krug in meinen Besitz, aber keiner mehr, der so hochelegante Formen wie gerade dieser aufweisen konnte.

Von allen diesen Krügen, die auf weißem oder bläulich-weißem Grund eine reiche, klein gemusterte Verzierung von blau gemalten Blumen und Ornamenten zeigen — bunte Malerei ist höchst selten — behaupteten nicht nur Händler, sondern auch Sammler, daß es Delfftkrüge seien. Das ist nicht der Fall. Vielmehr haben wir hier wieder ein bezeichnendes Beispiel der deutschen Art „die geneigt ist, für alles Fremde sich zu begeistern und darüber die eigne Heimat zu vernachlässigen oder gar herunter zu setzen."[1]) Von Delfftkrügen konnte man natürlich nicht behaupten, daß sie „nicht weit her" seien.

Gegen die Bezeichnung Delfft wurde ich schon frühzeitig mißtrauisch. Von fast allen meinen Krügen konnte ich feststellen, daß sie aus Bauernhäusern der Wetterau stammten. Ein alter, erfahrener Frankfurter Antiquitätenhändler erzählte mir, daß er in Sachsenhausen fast aus jedem Gärtnerhause einen Halskrug und einen zugehörigen gebuckelten Fayenceteller herausgeholt habe, aber niemals habe er auf seinen vielen Reisen in Holland solche Krüge und Teller — höchstens einmal einen verschleppten bei einem Händler — zu sehen bekommen. Die umstehende Abbildung (Fig. 1)

---

[1]) Wilh. Bode, 1908, Aufruf zur Bildung eines deutschen Vereins für Kunstwissenschaft.

zeigt zwei solcher Sachsenhäuser Teller aus meiner Sammlung, einen großen und einen ganz kleinen. Wie die auf der Rückseite des kleinen Tellers befindliche Marke F beweist, sind es Fabrikate der

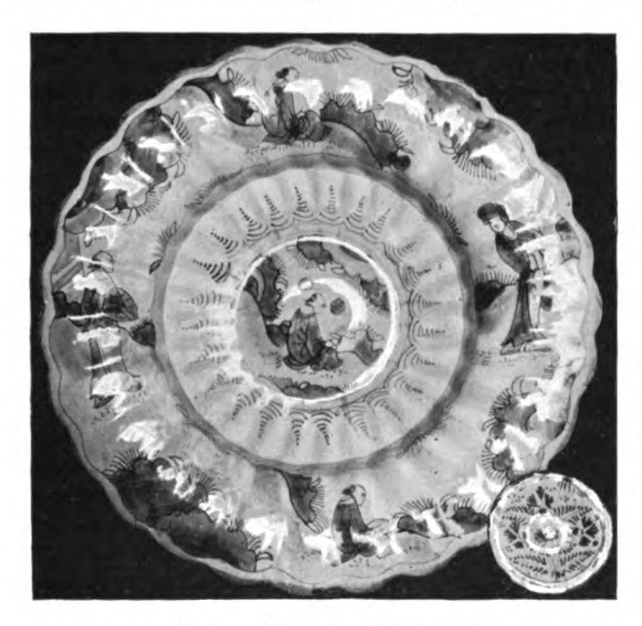


Fig. 1. Gebuckelte Fayenceteller von 35 und 7,5 cm Durchmesser, blau bemalt, der kleinere trägt auf der Rückseite die Marke F.

im Jahre 1666 gegründeten Frankfurter Fayencefabrik,[1]) jedoch sowohl was Form und Dekor betrifft, von Erzeugnissen der Hanauer Fabrik nur wenig verschieden.

Mit der Zeit klärte sich nun und befestigte sich bei mir die Überzeugung, daß Fayencehalskrüge, welche die hier abgebildeten Formen zeigen, typische Schöpfungen der im Jahre 1661 gegründeten Hanauer Fayencefabrik sind. Die übrigen etwas später entstandenen Fabriken in Offenbach, Frankfurt, Höchst, Kelsterbach und schließlich auch in Nürnberg haben diese Form, die sich durch ihre Schönheit und Handlichkeit rasch einbürgerte, dann mit mehr oder weniger Glück nachgeahmt.

Deutsche Fayencen waren mit geringen Ausnahmen seither das Aschenbrödel der Sammler und der Museumsdirektoren.

Freilich mit den prachtvollen Schöpfungen der Italiener, deren Stadt Faenza dem ganzen Fabrikationszweig den Namen gegeben hat, konnte man die deutschen Fayencen nicht vergleichen. Jene waren Prunkware für Fürstenhöfe, diese im wesentlichen Gebrauchsgegenstände des deutschen Bürgerhauses, die ihren behaglich-bürgerlichen Charakter auch dann beibehielten, wenn sie einmal ausnahmsweise für ein Fürstenhaus bestimmt waren. Der Gebrauchszweck bedingte hier eine gewisse Einfachheit der Form und eine Schlichtheit des Dekors. Trotzdem überrascht die reizvolle und geistreiche Fülle von Formen und der Reichtum und die Mannigfaltigkeit in der Malerei. Bei den italienischen Fayencen ist die Malerei häufig bis zum prätensiösen Selbstzweck herrisch gesteigert, in Deutschland ist sie immer bescheiden und einfach, aber dennoch schön und liebenswürdig, indem sie dem Gebrauchszwecke sich fügt und unterordnet.

Nicht nur in der Kunst, auch im Kunstgewerbe spiegelt sich die Art der Menschen und Völker.

Diese Gedanken drängten sich mir auf, als ich zum ersten Male die Fayencesammlung im Kunstgewerbemuseum zu Hamburg, die Schöpfung von Justus Brinckmann sah. Hier sind sämtliche deutsche Fayencen, auch die Fabriken von Hanau und Frankfurt, reichlich und gut vertreten. Nur ein Sammler kann beurteilen, welche ungeheure Arbeit, welcher Eifer und welche Liebe für deutsches Kunsthandwerk in dieser Sammlung steckt, aber auch wie viel stolzes Selbstbewußtsein und Sicherheit zu einer Zeit, wo das Eintreten für deutsche Kleinkunst noch sehr geringschätzig beurteilt wurde. Wer diese, viele Zimmer mit Dutzenden von Glasschränken füllende Sammlung gesehen hat, der wird

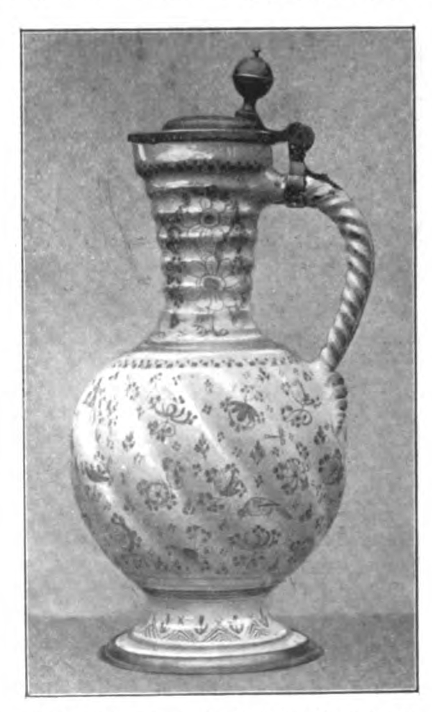


Fig. 2. Halskrug, 35 cm hoch, blau bemalt, im Deckel Zinnstempel: Hanau. Am Boden bez.: I. S. 1706.

nicht nur für sein kunstgewerbliches Verständnis, sondern auch für sein Deutschtum einen Gewinn empfangen.

[1]) Daß die Frankfurter Fayencefabrik ihre Fabrikate — leider nur selten — mit der Marke F bezeichnet hat, ist von mir in einem am 8. Februar 1906 im Verein für Geschichte und Altertumskunde gehaltenen Vortrage nachgewiesen worden. Dieser Vortrag wird demnächst, mit Abbildungen von Frankfurter Fayencen aus meiner Sammlung, im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst erscheinen.

Daß nun der in Fig. 2 abgebildete Krug der Hanauer Fabrik entstammt, dafür bürgt nicht nur die Form, die Glasur und die Malerei, sondern auch, gewissermaßen als amtliche Bestätigung, der auf der Innenseite des Deckels befindliche Zinnstempel, der aus dem Wappenschild der Stadt Hanau besteht.

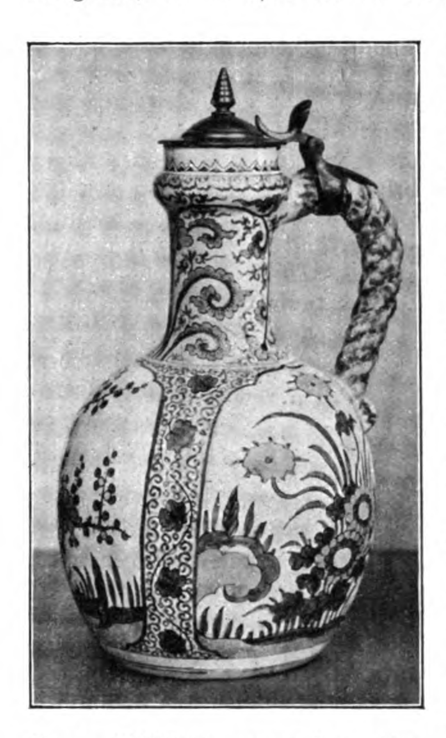


Fig. 3. Delfftkrug, 28 cm hoch, blau bemalt, wahrscheinlich Fabrikat des Aelbrecht de Keizer ca. 1668.

Auch die übrigen hier abgebildeten Krüge, mit Ausnahme von Fig. 3, sind Hanauer Fabrikat. Sie sind im wesentlichen alle von derselben Form, nur die Größe und Ausstattung wechselt, nicht erheblich, aber doch so, daß fast kein Krug dem andern gleich ist. In der Tat, jeder Krug ist ein Individuum, und jeder hat — ich möchte fast sagen — einen persönlichen Charakter. Das kommt daher, daß dieselben nicht in einer Preßform, die schematisch arbeitet, entstanden, sondern auf der Drehscheibe freihändig geformt sind. Sicherlich gehörte viel Übung dazu, bis der Töpfer die elegante Form mit spielender Sicherheit herausbrachte. Eine ganze Menge von Krügen beweist aber auch, daß nicht nur Fleiß und guter Wille, sondern auch ein besonderes Talent nötig war, um einen Prachtkrug wie Fig. 2 aus einem Lehmklumpen entstehen zu lassen. Die Fälschungen, die jetzt auftauchen, zeigen plumpere Formen; sie lehren uns erst recht die Formfeinheit der echten Krüge zu schätzen. Dem Fälscher fehlt eben nicht nur Talent und Übung, sondern auch die Liebe zur Sache, die dem alten Hanauer Meister so weich und fein die Hand geführt hat.

Nicht besser kann unser Krug (Fig. 2) gewürdigt werden, als wenn man ihm einen echten und hoch geschätzten Delfftkrug (Fig. 3) zur Seite stellt.

Dieser Krug, wahrscheinlich eine Arbeit des Aelbrecht de Keizer um 1668, wurde am 16. Oktober 1906, auf der von Antiquar J. Schulmann abgehaltenen Auktion, von einem holländischen Antiquitätenhändler um den Preis 155 holländischer Gulden ersteigert.

Seine Bemalung hält noch ängstlich fest an dem chinesischen Vorbild. Die Leibung ist plump und sitzt ohne Fuß unvermittelt auf der Unterlage. Der Hals ist walzenförmig einfach, der Kopf wenig ausgebildet, der Henkel plump wie ein Strick gedreht. Es fehlt jede Eleganz der Form, es fehlen die feinen Windungen auf der Leibung, es fehlt die Riefelung des Halses und dessen Durchbildung, die sich beim Hanauer Krug bis zu einer eleganten Taillenform steigert, es fehlt der zierlich geflochtene in zwei Schleifchen ausgehende Zopfhenkel.

Daß der Vorzug bei weitem dem unbekannten Hanauer Meister gebührt, kann keinem Zweifel nuterliegen.

Ganz einfach in der Form, aber kulturhistorisch interessant ist der früher in meiner Sammlung, jetzt im Besitze des Landesmuseums in Cassel befindliche Krug (Fig. 4) wegen des blaugemalten Wappens. Lange Zeit war es mir unbekannt, bis ich durch einen Zufall fand, daß die rechte Hälfte das Wappen der Alt-Nürnberger Patrizierfamilie von Muffel war, deren Name uns durch das bekannte Dürerporträt geläufig ist.

Fig. 4. Halskrug, 29 cm hoch, blau bemalt, im Deckel Zinnstempel: Hanau.

Also war der Krug Nürnberger Fabrikat.

Nicht zu vereinigen mit dieser Annahme war aber der Hanauer Zinnstempel im Deckel. Eine Anfrage bei dem in München lebenden Herrn Oberst z. D. Freiherrn von Muffel, dem letzten seines Geschlechts, gab Auskunft. Er schrieb mir, dem ihm Unbekannten, sehr gütig am 16. November 1905: „Ich freue und beeile mich Ihnen Auskunft zu geben, daß die beiden Wappenhälften folgende Bedeutung haben:

Rechte Wappenhälfte:	Linke Wappenhälfte:
Johann Lorenz Muffel von Ermreuth auf Weidhausen, Sachsen Coburgscher Kammerjunker und Hauptmann ist anno 1697 i. Mai im Testament seines Bruders noch erwähnt, heiratet ca. 1690	Eva Susanna von Hutten von Stolzenberg, Tochter des Georg Ludwig von Hutten der „Lange“, genannt auf Soden u. Saalmünster, Hochgräfl. Commendant von Hanau und Frau Sabina von Hutten geb. von Hutten aus dem Hause Stolzenberg

Wir haben also vor uns ein Stück des Hausrates, den der Vater Hutten seiner Tochter und seinem Schwiegersohne, der vermutlich damals ein schmucker Leutnant der Hanauer Garnison gewesen war, bei der Hochzeit (anno 1690) mitgab, ein Erzeugnis der Hanauer Fayencefabrik.

Auch die folgenden drei in meiner Sammlung befindlichen Krüge sind Erzeugnisse der Hanauer Fayencenfabrik. —

Aus vornehmem Hause stammt der mit dem Wappen des Joh. Philipp von Greiffenklau, Fürstbischof zu Würzburg, gezierte Krug (Fig. 5). Sein Nachbar (Fig. 6) trägt einen von zwei gut und flott gezeichneten Löwen gehaltenen Wappenschild mit Zunftzeichen eines Hufschmiedes und dem Namen des Besitzers: „Johann Philibbus Vogt". Da der etwa um 1700—1720 entstandene Krug aus der Wetterau kommt, so wäre der ehemalige Besitzer in einem oberhessischen Städtchen zu suchen. Sollte einer der freundlichen Leser — vielleicht gar ein Nachkomme des Johann Philibbus — meine Vermutungen bestätigen können, so wäre ich hocherfreut.

Den Besitzer des dritten Kruges (Fig. 7) kennen wir nicht. Der Krug trägt keinen Namen und kein Wappen, nur im Innern des Zinndeckels denselben Stempel wie Fig. 2 und Fig. 4, nämlich das Wappenschild der Stadt Hanau, der somit, auch wenn man von der schönen Form, von der schlanken Taille und von der charakteristischen Bemalung absieht, allein schon die Hanauer Herkunft verbürgt.

Diese Halskrüge sind früher, wie unter anderem auch aus einem noch vorhandenen Inventar der Frankfurter Fayencefabrik hervorgeht, in großen Massen fabriziert worden. Das meiste dieser zerbrechlichen Ware ist freilich im Laufe der Zeit durch den Gebrauch zerschlagen worden.

Immerhin ist noch viel davon übrig geblieben.

Heute sind diese Krüge Dekorationsgegenstände oder Museumsobjekte.

Das waren sie früher nicht.

Der Halskrug war für die Maingegend im 17. und 18. Jahrhundert der Weinkrug des täglichen Gebrauches, dessen schöne und wohldurchgebildete Form, man kann wohl sagen fast ausnahmslos den Tisch des Bürgers und Edelmanns schmückte. Der Weinreichtum war früher ein viel größerer wie heute. Wenn man durch das schöne Maintal von Klingenberg bis Wertheim wandert, dann kann man überall an den Berghängen die alten Weinbergsterrassen sehen die jetzt von Reben leer sind. Ungeheuer muß die Menge des Weines gewesen sein, der früher dort wuchs. Auch in der ganzen Wetterau und auch in der nächsten Umgebung von Frankfurt wuchsen früher massenhaft Reben.

Der Sachsenhäuser Berg war ein großes Rebgelände. Wir wissen, daß am Ende des 18. Jahrhunderts in Frankfurt nur Wein getrunken wurde, das Bier war fast ganz unbekannt. Jeder Bürger hatte seinen Wein im Fasse im Keller. Die Weinflasche, dieses nüchterne Gefäß, das nur durch eine, leider öfters lügnerische Etikette von Papier notdürftig geschmückt ist, kannte man damals noch nicht. Der Wein wurde vom Fasse mit dem Halskrug geholt. Die Form dieser Halskrüge, schön und logisch durchgebildet, war immer konstant, nur die Ausschmückung und die Größe wechselt.

Es hat für denjenigen, der sich in unsere alkoholfeindliche Zeit etwas Trinkerpoesie hinübergerettet hat, einen lieblichen und poetischen Reiz, die Zeiten zurückzurufen, wo noch alle diese Halskrüge — beim namenlosen Bürger, beim Hufschmied und beim Fürstbischof — in fröhlicher Benutzung standen, wo noch aus dem Muffelkruge die Tochter des Kommandanten von Hanau ihrem Gatten oder dem vornehmen Gaste zu behaglichem Imbiß einen edlen Wein kredenzt hat.

Dr. med. O. Großmann-Frankfurt a. M.

Fig. 5. Halskrug, 27 cm hoch, blau bemalt, im Deckel Zinnstempel: Würzburg.

Fig. 6. Halskrug, 31 cm hoch, blau und gelb bemalt, ohne Zinnstempel.

Fig. 7. Halskrug, 29 cm hoch, blau bemalt, im Deckel Zinnstempel: Hanau.

Der Forsthof zu Marburg.

Hoch über der altertümlichen Ritterstraße, dicht unter dem Schlosse zu Marburg, liegt halb im Grün verborgen unter ein paar dunkeln Tannen ein ehrwürdiges altes Haus mit hochragendem Dache und schieferbedeckter Vorderwand, der Forsthof; von der auf hoher Mauer ruhenden, steinernen Plattform vor dem Gebäude führt eine malerische Treppe hinab zu einem kleinen behaglichen Häuschen mit Mansardendach, das unter dem dunkelgrünen Eppich fast verschwindet. Eine einfache Tafel an diesem Hause zeigt an, daß vor 100 Jahren Savigny darin gewohnt hat. Beide Häuser haben über zwei Jahrhunderte zusammengehört. Es verlohnt sich, ihren merkwürdigen Geschicken nachzugehen. Der ganze große Besitz, der unten nach der Ritterstraße durch eine hohe Mauer abgeschlossen ist und oben direkt an den Bereich des Schlosses stößt, wird auf der einen Längsseite durch den ehemaligen Milchlingshof, der später den Herren von Linsingen zustand, auf der anderen durch die vom Schlosse zum Kalbstore hinabführende, noch dem Anfange des 13. Jahrhunderts entstammende Stadtmauer begrenzt. Er führte bis zum 17. oder 18. Jahrhundert den Namen Rodenhof, nach seinen früheren Besitzern, der adeligen Marburger Burgmannenfamilie Rode, die seit dem 13. Jahrhundert urkundlich vorkommt und oft in die Geschicke der Stadt eingegriffen hat. Der Rodenhof ist einer der wenigen Burgsitze am Schloßberge, der die Stürme des 30jährigen Krieges überdauert hat. Von Bauteilen, die ins Mittelalter zurückreichen, sind nur noch die großartigen in den Felsen gehauenen Keller unter und vor dem Hauptgebäude vorhanden; das Haus selbst stammt in der Gestalt, wie es heute vor uns steht, im wesentlichen erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, einige kleine Anbauten sind noch jünger. Als Lehensinhaber des Hofes kennen wir Glieder des Geschlechts seit 1414; einer der letzten und hervorragendsten war der Flörsheimer Deutschordenskomthur Herr Ebert Rode zu Marburg († 1521), an den in der Elisabethkirche noch einiges erinnert, sein Wappen am 1511 durch Meister Ludwig Juppe und Johann von der Leyten geschaffenen Katharinenaltar, ebenso am Johannesaltar von 1512, und sein Totenschild von 1521. Um die Wende des 16. Jahrhunderts ging es mit dem Rodengeschlecht zu Ende, nachdem der alte Glanz schon länger verblichen war. 1598 starb Philipp Rode, und wenig später, am 6. Juni 1599, wurde sein Sohn Jorg als letzter des Stammes mit Schild und Helm zu St. Elisabeth beigesetzt. Mit seinen übrigen hessischen Lehen fiel auch der Rodenhof an den Landesherrn, den hessischen Landgrafen, zurück.

Vorübergehend diente er nun bis 1604 Landgraf Ludwigs Hofmeister Philipp Ludwig von Baumbach zur Wohnung, nach dem Anfall Marburgs an Hessen-Cassel fand er eine andere Verwendung. Er wurde 1605 als Landvogtei eingerichtet und zur Dienstwohnung des Landvogts oder Statthalters an der Lahn in gebührender Weise neu instand gesetzt. Rudolf Wilhelm Rau von Holzhausen war der erste Landvogt des Landgrafen Moritz zu Marburg. Der oberste Beamte im Lande Oberhessen hatte seinen Sitz in der Landvogtei bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. In diese Zeit fällt der große Krieg, der erst in den letzten Jahren für die Stadt verhängnisvoll wurde. Im Jahre 1647 hatte die Ritterstraße furchtbar zu leiden, damals ging in unmittelbarer Nähe des Rodenhofes der Rabenauer Hof in Flammen auf. Eine freundliche Episode in der kriegerischen Zeit brachten die Jahre 1627 und 1628 für das alte Haus. Nach dem Tode Landgraf Ludwigs von Hessen-Darmstadt 1626 bezogen seine zwei jüngsten Söhne Heinrich und Friedrich die Universität Marburg. Als Wohnung wurde den Kindern, die erst 13 und 9 Jahre zählten, die Landvogtei mit ihrem großen Berggarten und seinen wundervollen Spielgelegenheiten gegeben. Und die jungen Herren haben sich auch weidlich darin getummelt. Sie arbeiteten mit Schubkarren und Gartengeräten, sie schufen sich eine kleine Rennbahn und brannten bei festlichen Gelegenheiten, wie bei der Hochzeit ihres Bruders Georg, des regierenden Landgrafen, ein glänzendes Feuerwerk ab. Aus dieser Zeit mögen die Reste von Wandmalereien (Fruchtgewinde usw.) stammen, die sich noch bis vor kurzem in einigen Zimmern des Hauses fanden, soweit sie nicht, wie zwei trutzige Landsknechte in einem Raume des obersten Stockwerkes, schon im 16. Jahrhundert entstanden waren. Die fröhliche, ungebundene Zeit ging aber leider rasch vorbei. Im Herbst 1628 zogen die Brüder nach Welschland, wo der ältere von beiden, Prinz Heinrich, am 11. Oktober 1629 in Siena dem tückischen Fieber zum Opfer fiel.

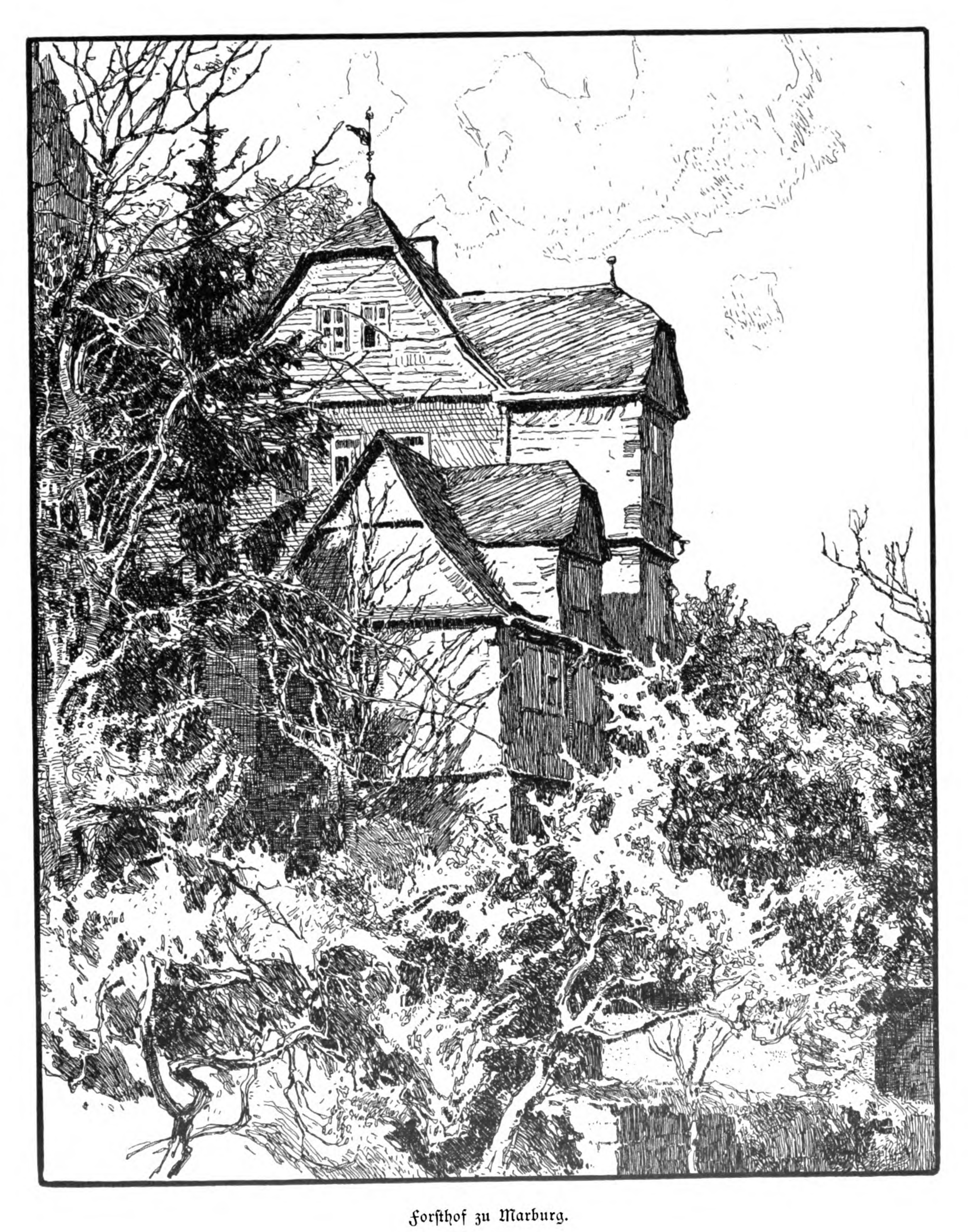
Um 1670 erhielt der Rodenhof eine andere Bestimmung. Er wurde Sitz des hessischen Oberforstmeisters an der Lahn; die Forststube und Stallungen für ungefähr zehn Pferde kamen in das untere kleine Haus, das in dieser Zeit mit dem Hauptgebäude vereinigt worden war. Im 17. Jahrhundert hatte sich das Grundstück ziemlich verändert. Außer kleinen Anbauten am großen Hause, einer Anzahl von Schuppen und Scheuern unten im Vorhof an der Ritterstraße, war namentlich in der Ecke am Kalbstore in den Jahren 1605—1608 das stattliche Ballhaus vom Landgrafen Moritz errichtet worden. Im Innern des einem Ballmeister unterstellten Hauses lief eine Galerie rings um die große Spielhalle herum, deren Wände schwarz gestrichen waren, damit die weißen Bälle

im Fluge desto besser zu sehen waren. Eine steile Treppe führte unmittelbar am Kalbstore, das wegen dieses Baues damals vermauert und dem Verkehre entzogen werden mußte, hinab zur Ritterstraße. Die Stadtmauer trug zu jener Zeit außer dem Pitzhensturm, der heute Bettinaturm genannt wird, etwas weiter oben noch einen zweiten halbrunden Turm, dessen Reste erst um 1890 ganz entfernt worden sind. Neben dem Ballhause entstanden auf dem Grund und Boden des Rodenhofes noch einige Gebäude, die aber um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon wieder verschwunden waren. Das Ballhaus, das in den großen Kriegen arg mitgenommen worden ist und abwechselnd als Hospital und Getreidemagazin hatte dienen müssen, wurde wegen großer Baufälligkeit 1781 abgebrochen. Das untere kleine Forsthaus mußte 1733 ganz neu gebaut werden, es bekam die Gestalt, die es jetzt noch hat, war aber ein Stockwerk niedriger als heute. Größere bauliche Veränderungen am Hauptbau wurden mehrfach geplant, sind aber glücklicherweise nicht ausgeführt worden.

In der Landvogtei, die nun den Namen Forsthof erhielt, hausten also seit Ende des 17. Jahrhunderts die Herren Oberforstmeister. Wir finden unter ihnen fast nur Träger althessischer Namen von gutem Klang. Kurt Reinhard von Urff (1667—1681) war der erste, der den Hof bewohnte, ihm folgte Wilhelm Hartmann Meysenbug, dann seit 1713 Friedrich Ludwig von Schachten, und von 1736 ab ein v. Baumbach. In die Amtszeit der beiden nächsten, von Dalwigk und Treusch von Buttlar, fielen die schlimmsten Jahre des 7jährigen Krieges, in denen der Forsthof durch die fortwährende französische Einquartierung im Innern ganz verwüstet und ruiniert wurde. Georg von Lehenner führte 1785—1800 die Geschäfte des Oberforstmeisters, und sein Nachfolger war seit 1800 als letzter landgräflicher Inhaber dieses hohen Postens vor der französischen Fremdherrschaft der bekannte volkstümliche Forstmann von Wildungen, dessen idyllische Grabstätte jedem Marburger bekannt ist. Er war auch der letzte Oberforstmeister, der im alten Forsthofe hausen durfte. Landgraf Wilhelm IX. (der spätere Kurfürst Wilhelm I.) ließ allen Gegenvorstellungen zum Trotz das alte Besitztum 1801 verkaufen. Der neue Eigentümer, Professor Weis, zog selbst in das obere Haus und vermietete das kleine Häuschen unten an einen jungen strebsamen, damals noch wenig bekannten Gelehrten, an Friedrich Karl von Savigny. Um diesen feinsinnigen, vornehmen Mann sammelte sich ein Kreis von geistreichen und bedeutenden Menschen. Unter Savignys Schülern waren die eifrigsten und tüchtigsten die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm, die ihr ganzes Leben lang die köstliche Zeit der gemeinsamen Arbeit unter Savignys Leitung in dankbarer Erinnerung behalten haben. Savigny hatte sich 1804 mit Kunigunde Brentano verheiratet, und so kamen die Brüder Grimm in diesem Hause auch mit der Familie Brentano und dadurch später mit Arnim in Verbindung. Klemens Brentano, der bedeutendste unter den Geschwistern, und die von ihm am meisten geliebte, seinem Geiste am nächsten stehende, weit jüngere Schwester Bettina, haben viele Monate in Marburg und im Forsthofe verlebt. Ihr verdanken wir eine poesievolle Schilderung des romantischen Marburger Wohnsitzes, wie wir sie schöner nicht finden könnten. Die Eindrücke, die der alte Forsthof und seine Insassen auf ihr empfängliches Dichtergemüt machten, die Träumereien und Phantasieen, denen sie bei den nächtlichen Besuchen des romantischen Turmes nachhing, der nun von ihr seinen Namen fortführt, legte Bettina in den Briefen an die Günderode und in Goethes Briefwechsel mit einem Kinde in unvergleichlicher Form nieder. Ihre nächtlichen Streifereien, das friedlich-scherzhaft-kriegerische Verhältnis zum gelehrten Schwager Savigny, der oft ein Auge über die kleine wilde Schwägerin zudrücken muß, das leise Kokettieren mit Marburger frischen Burschen und die phantastischen botanischen Gespräche im Blumengarten des Forsthofs mit dem alten Professor Weis, der sich ein offenes Herz für die Jugend bewahrt hat, dann wieder das seltsame schwärmerische Verhältnis des jungen Mädchens zu dem alten ehrwürdigen Juden — dies alles hat uns die merkwürdige Frau auf wunderbar stimmungsvolle Weise geschildert. Diese Blätter schlingen sich uns zum zarten, duftigen, phantastischen Geranke um den alten Herrensitz und bekleiden ihn mit neuen, zauberhaften Reizen. Ein Brief Bettinas an Goethes Mutter (im Briefwechsel Goethes mit einem Kinde) möge hier seine Stelle finden:

„. . . Ich wohnte einen ganzen Winter am Berg, dicht unter dem alten Schloß, der Garten war mit der Festungsmauer umgeben, aus den Fenstern hatt' ich eine weite Aussicht über die Stadt und das reich bebaute Hessenland; überall ragten die gotischen Türme aus den Schneedecken hervor; aus meinem Schlafzimmer ging ich in den Berggarten, ich kletterte über die Festungsmauer und stieg durch die verödeten Gärten; — wo sich die Pförtchen nicht aufzwingen ließen, da brach ich durch die Hecken, — da saß ich auf der Steintreppe, die Sonne schmolz den Schnee zu meinen Füßen, ich suchte die Moose und trug sie mitsamt der angefrornen Erde nach Haus; — so hatt' ich an dreißig bis vierzig Moosarten gesammelt, die alle in meiner kalten Schlafkammer, in irdenen Schüsselchen auf Eis gelegt, mein Bett umblühten; . . . .

So verging ein Teil des Winters; ich war in einer sehr glücklichen Geistesverfassung, andere würden sie Überspannung nennen, aber mir war sie eigen. An der Festungsmauer, die den großen Garten umgab, war eine Turmwarte, eine zerbrochene Leiter stand drin; — dicht bei uns war



Forsthof zu Marburg.

eingebrochen worden, man konnte den Spitzbuben nicht auf die Spur kommen, man glaubte, sie versteckten sich auf jenem Turm; ich hatte ihn bei Tag in Augenschein genommen und erkannt, daß es für einen starken Mann unmöglich war, an dieser morschen, beinah stufenlosen himmelhohen Leiter hinaufzuklimmen; ich versuchte es, gleitete aber wieder herunter, nachdem ich eine Strecke hinaufgekommen war. In der Nacht, nachdem ich schon eine Weile im Bett gelegen hatte und Meline schlief, ließ es mir keine Ruhe, ich warf ein Überkleid um, stieg zum Fenster hinaus und ging an dem alten Marburger Schloß vorbei, da guckte der Kurfürst Philipp mit der Elisabeth lachend zum Fenster heraus; ich hatte diese Steingruppe, die beide Arm in Arm sich weit aus dem Fenster lehnen, als wollten sie ihre Lande übersehen, schon oft bei Tage betrachtet, aber jetzt bei Nacht fürchtete ich mich so davor, daß ich in hohen Sprüngen davoneilte in den Turm; dort ergriff ich eine Leiterstange und half mir, Gott weiß wie, daran hinauf; was mir bei Tage nicht möglich war, gelang mir bei Nacht in der schwebenden Angst meines Herzens; wie ich beinah oben war, machte ich Halt; ich überlegte, wie die Spitzbuben wirklich oben sein könnten und da mich überfallen und von der Warte hinunterstürzen; da hing ich und wußte nicht hinunter oder herauf, aber die frische Luft, die ich witterte, lockte mich nach oben; — wie war mir da, wie ich plötzlich durch Schnee und Mondlicht die weit verbreitete Natur überschaute, allein und gesichert, das große Heer der Sterne über mir! — so ist es nach dem Tod: die freiheitstrebende Seele, der der Leib am angstvollsten lastet im Augenblick, da sie ihn abwerfen will, sie siegt endlich und ist der Angst erledigt; — da hatte ich bloß das Gefühl, allein zu sein, da war kein Gegenstand, der mir näher war als meine Einsamkeit, und alles mußte vor dieser Beseligung zusammensinken. — Ich schrieb der Günderode, daß wieder einmal mein ganzes Glück von der Laune dieser Grille abhänge; ich schrieb ihr jeden Tag, was ich auf der freien Warte mache und denke: ich setzte mich auf die Brustmauer und hing die Beine hinab. — Sie wollte immer mehr von diesen Turmbegeisterungen, sie sagte: Es ist mein Labsal, du sprichst wie ein auferstandener Prophet! — Wie ich ihr aber schrieb, daß ich auf der Mauer, die kaum zwei Fuß breit war, im Kreis herumlaufe und lustig nach den Sternen sehe, und daß mir zwar am Anfang geschwindelt habe, daß ich jetzt aber ganz keck und wie am Boden mich da oben befinde, — da schrieb sie: Um Gotteswillen falle nicht, ich habs noch nicht herauskriegen können, ob du das Spiel böser oder guter Dämonen bist; — falle nicht, schrieb sie mir wieder, obschon es mir wohltätig war, deine Stimme von oben herab über den Tod zu vernehmen, so fürchte ich nichts mehr, als daß du elend und unwillkürlich zerschmettert ins Grab stürzest; — ihre Vermahnungen aber erregten mir keine Furcht und keinen Schwindel, im Gegenteil war ich tollkühn; ich wußte Bescheid, ich hatte die triumphierende Überzeugung, daß ich von Geistern geschützt sei. Das Seltsame war, daß ich's oft vergaß und daß es mich oft mitten aus dem Schlaf weckte und ich noch in unbestimmter Nachtzeit hineilte, daß ich auf dem Hinweg immer Angst hatte und auf der Leiter jeden Abend wie den ersten, und daß ich oben allemal die Beseligung einer von schwerem Druck befreiten Brust empfand; — oben, wenn Schnee lag, schrieb ich der Günderode ihren Namen hinein und: Jesus nazarenus, rex judaeorum als schützenden Talisman darüber, und da war mir, als sei sie gesichert gegen böse Eingebungen.

Bettina-Turm (Marburg).

Jetzt kam Kreuzer nach Marburg, um Sa-

vigny zu besuchen; häßlich wie er war, war es zugleich unbegreiflich, daß er ein Weib interessieren könne; ich hörte, daß er von der Günderode sprach, in Ausdrücken, als ob er ein Recht an ihre Liebe habe; ich hatte in meinem, von allem äußeren Einfluß abgeschiedenen Verhältnis zu ihr früher nichts davon geahnet und war im Augenblick aufs heftigste eifersüchtig; er nahm in meiner Gegenwart ein kleines Kind auf den Schoß und sagte: wie heißt du? — Sophie. Nun, du sollst, so lang ich hier bin, Karoline heißen; Karoline, gib mir einen Kuß. Da ward ich zornig, ich riß ihm das Kind vom Schoß und trug es hinaus, fort durch den Garten auf den Turm; da oben stellt' ich es in den Schnee, neben ihren Namen, und legte mich mit dem glühenden Gesicht hinein und weinte laut und das Kind weinte mit, und da ich herunterkam, begegnete mir Kreuzer; ich sagte: weg aus meinem Weg, fort. Der Philolog konnte sich einbilden, daß Ganymed ihm die Schale des Jupiters reichen werde. — Es war in der Neujahrsnacht; ich saß auf meiner Warte und schaute in die Tiefe; alles war so still — kein Laut bis in die weiteste Ferne, und ich war betrübt um die Günderode, die mir keine Antwort gab; die Stadt lag unter mir, auf einmal schlug es Mitternacht, — da stürmte es herauf, die Trommeln rührten sich, die Posthörner schmetterten, sie lösten ihre Flinten, sie jauchzten, die Studentenlieder tönten von allen Seiten, es stieg der Jubellärm, daß er mich beinah wie ein Meer umbrauste; — das vergesse ich nie, aber sagen kann ich auch nicht, wie mir so wunderlich war da oben auf schwindelnder Höhe und wie es allmählich wieder still ward und ich mich ganz allein empfand . . . . ."

In die Zeit, als Professor Weis das Haus besaß, fällt nach der Niederwerfung des Aufstandes oberhessischer Bauern Ende 1806 die Schleifung der Schloßbefestigungen, und er mußte in großer Sorge sein, daß sein schöner Garten unter den Sprengungen leiden würde. Er hat wohl überhaupt tief in allerlei Sorgen gesteckt, so daß er vielleicht gar nicht recht zum Genuß seines schönen Besitzes gekommen ist. Am 23. November 1808 schloß er die Augen, und nun dringt von der Geschichte des Hauses wenig mehr nach außen. Im Jahre 1813 kam der Forsthof in den Besitz des Generaleinnehmers George Wilhelm Hotzell († 1817), nach diesem besaß ihn seit 1818 die Witwe des Leutnants Scheffer, Katharina geb. Schulz, die später wieder mit einem Leutnant von Wangenheim verheiratet war. Von ihr erwarb den schönen Besitz 1842 für 6400 Taler der Professor Dr. jur. Karl Wilhelm Vollgraff, dessen Töchter ihn mit Ausnahme des 1857 an den Landbaumeister Spangenberg verkauften kleinen Hauses an der Ritterstraße 1863 dem Hauptmann und Kriegskommissar a. D. Schreiner zu Wiesbaden abtraten. 1866 überließ dieser Haus und Hof seiner Tochter Emma Klara, der zweiten Frau des Professors der Medizin Dr. Karl Falck. Von ihr ging 1898 der Forsthof an den jetzigen Eigentümer Dr. med. Heinrich Schick über.

Der erinnerungsreiche Bettinaturm ist ebenfalls dem Hofe entfremdet worden, wie das Savignyhaus. Frau Professor Falck trat ihn um 1890 an den Besitzer des Nachbargrundstückes ab.

Unter den späteren Bewohnern des Forsthofes ist ein liebenswürdiger, feinsinniger Mensch bemerkenswert, der 1861 für eine Reihe von Jahren den alten Herrensitz bezog, der Professor der Theologie Ernst Constantin Ranke, Leopolds jüngster Bruder. Seine Tochter Etta Hitzig erzählt in liebevoller Weise von der schönen Zeit, die sie mit ihrer Schwester in der feinen geistigen Atmosphäre, die der Vater um sich zu verbreiten verstand, verlebte. Stille Abende, an denen die Familie auf dem Bettinaturme den fröhlichen Volksweisen lauschte, die der Schloßtürmer mit dem Waldhorn erschallen ließ, wechselten ab mit freundschaftlichen Zusammenkünften mit Freunden und Kollegen. Auch Leopold von Ranke hat einmal sechs Wochen in seines Bruders Familie zugebracht, als ihm 1864 ein böser Sturz wochenlange Muße aufzwang. Er gedenkt in seinen Briefen dankbar der schönen Marburger Tage mit ihren harmlosen Freuden. Ein späterer Bewohner, Adolf Wilbrandt, hat dann dem alten Hause in seinem 1894 erschienenen Roman „Der Sänger" ein dichterisches Denkmal gesetzt. Auch er hat den Zauber des alten Hauses und seiner Umgebung empfunden, den Zauber, dem sich keiner entziehen kann, der einmal von dort hinab ins weite schöne Hessenland und hinauf zum stolzen Schloß geblickt hat. Möchten noch viele Generationen dankbar den Segen empfinden, der von dem alten Forsthof ausgeht. Carl Knetsch.

Haustüren am Bauernhaus.

Mit 8 Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers.[1])

Unter den Öffnungen, welche die Wände des Bauernhauses durchbrechen und den Verkehr mit der Außenwelt vermitteln, ist die Haustüre die wichtigste. Sie ist wichtiger als die Fenster. Denn sie ist Fenster und Tür zugleich, und zwar für den Hauptraum des Hauses: den Flur-Herd-Raum. Ihre Bedeutung für das häusliche Leben kommt auch in ihrer Ausgestaltung deutlich zum Ausdruck.

Ihre Lage ist stets dieselbe. Sie ist an der einen Langseite des Hauses angebracht, und da das Haus mit dem Giebel an die Straße stößt, so mündet sie auf den Hof. Nach innen zu führt sie

[1]) Die Aufnahmen stammen alle aus dem Kreise Biedenkopf.

in den Flur, der in älteren Bauernhäusern heute noch zugleich als Küche dient und den uralten Herd-Raum, die Urzelle des Bauernhauses, darstellt. Die Trennung in Flur und Küche durch eine Querwand ist noch gar nicht so sehr alt. Der Herdraum hatte



Abb. 1. Steinperf.

ursprünglich weder Schornstein noch Fenster. Höchstens war in der Rückwand eine kleine Luke angebracht, die dem Rauch Abzug gewähren sollte. Da sie weder diesem Zweck genügte noch auch als Lichtquelle in Betracht kam, mußte die Haustüre beide Funktionen mit übernehmen. Sie war also weniger zum Zumachen als zum Offenstehen da. Um aber dem auf dem Hofe sich tummelnden zudringlichen Federvieh nicht unbeschränkten Zutritt in „des Hauses heilige Halle" zu gestatten, wurde die Haustüre der Quere nach in zwei Flügel geteilt. Der untere Flügel wurde nun stets geschlossen gehalten; der obere stand offen, ließ den Rauch abziehen und gewährte dem Tageslicht so viel Einlaß, als die Hausfrau zu den paar häuslichen Verrichtungen brauchte (Abb. 3). Für die Katze, das bevorzugte Haustier, wurde neben der Tür ein Schlupfloch angebracht, das von innen durch ein Schiebebrett verschlossen werden konnte (Abb. 2, 3). Als später Flur und Küche getrennt wurde und die Küche Schornstein und Fenster erhielt, hatte die Querteilung der Haustür keine praktische Bedeutung mehr, wohl aber manche Unbequemlichkeiten beim Auf- und Zumachen. Man half sich, indem man durch breite Quer- und Längsleisten die beiden Flügel vereinigte (Abb. 5), wodurch allerdings in den meisten Fällen die Tür sehr entstellt wurde. Es ging nicht immer so glimpflich ab wie auf unserm Beispiel (Abb. 5). Die neueren Haustüren bestehen vielfach aus zwei Längsflügeln (Abb. 6, 7, 8), die aber nicht nach Art der Flügeltüren rechts und links in Angeln hängen und in der Mitte sich öffnen; sondern es hängt nur der eine (linke) Flügel am Türpfosten und an ihm ist wieder der andere (rechte) befestigt. Der linke Flügel ist auf der rechten Seite durch Riegel oben und unten festgestellt, sodaß sich also gewöhnlich nur der rechte Flügel öffnet. Nur beim Einbringen von größeren Lasten wird die Tür in ihrer ganzen Breite aufgetan.

Da, wie schon mehrmals erwähnt, der Flur-Herd-Raum ohne Fenster war, und an Größe dem Wohnraum fast gleichkam, war fast die ganze Hälfte der Längsseite nur von der Türöffnung unterbrochen. Hierdurch wurde diese Öffnung zu einem hervorragenden Moment für die Gliederung der Wandfläche. Neben ihr kommen die Fensteröffnungen nur wenig zur Geltung. Und die schmalen, halbzerdrückten Ober- und Seitenlichter (Abb. 1, 3, 4) konnten nur dazu dienen, den Eindruck der breiten, massigen Türöffnung noch zu heben. Dazu ward noch alles mögliche drangewendet, um ihr ein

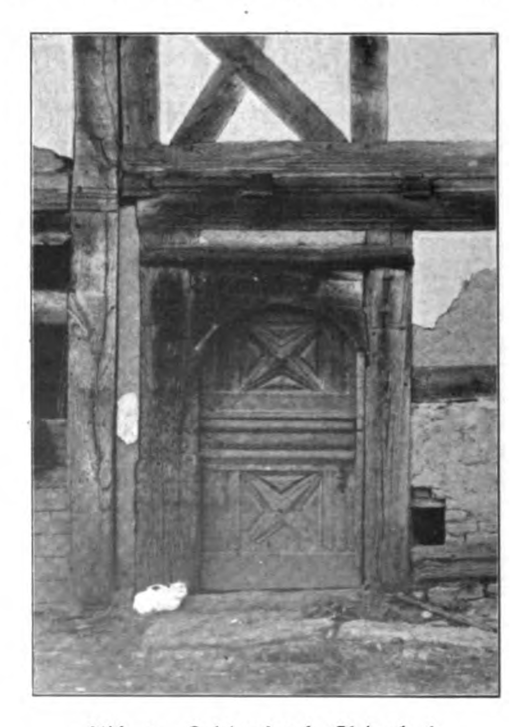


Abb. 2. Holzhausen b. Gladenbach.

wirkungsvolles Übergewicht zu geben. Sie wurde ein architektonisch selbständiger Bestandteil. Genau wie das freistehende Hoftor bestand sie aus zwei Seitenpfosten mit darübergelegtem Querbalken. Sie

war nicht eine im Balkenwerk ausgesparte Öffnung, sondern trat wuchtig als selbständiges Glied aus dem Rahmenwerk hervor (Abb. 1). Die reich profilierten und gegliederten, mit Schnitzwerk in Hochrelief gezierten Längsbalken springen aus der



Abb. 3. Simmersbach.

Wandfläche heraus. Auf ihnen ruht, breit ausladend, der wuchtige Querbalken, der in der Regel einen Spruch trägt, oft auch die Angabe der Namen des Erbauers und der Zimmerleute (Abb. 4, 6). Mitunter vertritt eine aufgenagelte Querleiste seine Stelle (Abb. 2), die aber nur beweist, wie ausgesprochen offenbar das Bedürfnis war, die Türöffnung als solche zu betonen und wirkungsvoll hervorzuheben. Wo bei offenbar älteren Türen dieser massige Türrahmen fehlt (Abb. 3), da ist er stets bei einem Umbau entfernt und durch einfache Bretterverkleidung ersetzt worden. Die oben eingefügten Zwickel (Abb. 2), die den Querbalken tragen helfen und die auf ein hohes Alter hinweisen, geben der Öffnung eine überaus reizvolle Abrundung.

Mit der Zeit verflachte der wuchtig-massige Türaufbau zu der heute üblichen Bretterverschalung (Abb. 3), die durchaus handwerksmäßig hergestellt, jedes individuellen Charakters entbehrt. Indes kann ich auch einige neuere Türen zeigen, bei denen Türverkleidung und Tür zusammengehören (Abb. 6, 7, 8). Die auf den beiden letzten Abbildungen wiedergegebenen Türen sind das Werk desselben Meisters, der gleichzeitig mit der Tür auch die dazu gehörige Verkleidung herstellte. Zwei in den oberen Ecken angebrachte Sterne, bei der einen Tür (Abb. 7) auch noch ein kleines Mittelschild — das hebt die Arbeit doch schon recht hoch über die geistlose Dutzendware heutiger Handwerks-„Kunst" hinaus. Sehr fein ist die Wirkung der oberen Rahmenleiste auf Abb. 6: die beiden Eckrosetten und das Mittelschild wiederholen die Motive der Verzierungen auf den Türfüllungen und geben dem Ganzen einen prächtigen Abschluß. Aber auch die ganz primitive Art, die Türpfosten ohne jede Verschalung zu lassen, braucht durchaus nicht kahl und nüchtern zu wirken.

Sehen wir uns nun die Türen selbst an. Wenn wir dabei eine gewisse fortschreitende Reihenfolge einhalten, so haben wir keineswegs die Absicht, damit zugleich eine zeitliche oder künstlerische Stufenleiter von unten nach oben aufzustellen. Trotzdem wird man sagen können, daß die primitivere Arbeit wohl auch zeitlich die ältere sein wird; an künstlerischem Wert und an Schönheit braucht sie aber deshalb noch keineswegs hinter den reicher verzierten zurückzustehen.

Recht eigenartig ist die Wirkung bei Abb. 3, und zwar um so mehr, je einfacher die Ausdrucksmittel sind, die hierbei zur Anwendung gelangen. Ausgekehlte Holzleisten sind auf die Unterlage aufgenagelt, sodaß sie schräg im Kreuz zusammenstoßen. Wagrecht befestigte Leisten bilden oben und unten den Abschluß. Will man die Wirkung recht erfassen, so muß man darüber hinwegsehen können, daß die Tür — wie leider so manche andere auch (Abb. 1, 2, 4, 5, 6, 8) — am Fuß in recht ungeschickter und roher Weise ausgebessert worden ist. Zum größten Teil beruht die eigenartige Wirkung auf der Verwendung großköpfiger Nägel. Das kommt dann besonders zur Geltung, wenn



Abb. 4. Simmersbach.

die Nägelköpfe, schwarz gestrichen, sich von der andersfarbigen Türfüllung abheben.

Eine Art Einlegarbeit zeigt die Tür auf Abb. 2. In die mittlere Türfüllung sind am Ende spitz zulaufende Hölzer eingelassen, die einen Stern bilden.

Durch aufgesetzte schmale Leisten ist diese Figur, wie die Füllung des oberen Flügels zeigt, noch besonders hervorgehoben. Ein runder Holzknopf zur Befestigung der Hölzer ist in der Mitte des Sternes aufgenagelt; beim unteren Flügel ist er



Abb. 5. Obereisenhausen.

abgefallen. Auch bei dieser Tür ist mit den allereinfachsten Mitteln eine ansprechende Wirkung erzielt.

Handelt es sich bei den bisher erwähnten Beispielen um Unika in ihrer Art, die früher vielleicht auch häufiger gewesen sein mögen, heute aber nur noch selten anzutreffen sind, so ist die Tür auf Abb. 1 die typische Haustür der Bauernhäuser aus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie bedeutet insofern einen Schritt weiter, als hier zu dem konstruktiven Element ein rein dekoratives hinzukommt. Der schmale Raum zwischen den Türfüllungen ist mit einfacher Schnitzarbeit bedeckt, die, ebenso wie die Füllungen selbst, durch verschiedenfarbige Bemalung eindrucksvoller und wirksamer gemacht wird. Auch die Schmetterlingsflügel auf den beiden Türpfosten sind sehr oft — auf unserem Beispiel allerdings nicht — durch Bemalung von dem Holzwerk abgehoben.

Bei den übrigen Beispielen, die wir noch bringen, überwiegt das dekorative Element durchaus. Abb. 4 ist in der Verwendung der Schmuckformen und Motive von ganz ausgezeichneter Wirkung. Auch die Querteilung der beiden Flügel im Verhältnis von 1 : 2 erscheint überaus glücklich. Wie fein ist das einheitliche Traubenmotiv bei der Schnitzarbeit abgewandelt und den verschiedenen ovalen und länglichen Füllungen angepaßt. Nirgends eine Wiederholung, jedes Feld selbständig gestaltet! Ein Kabinetstück handwerklicher Kunst!

Nehmen wir daneben die Tür auf Abb. 5, so tritt der Abstand deutlich zutage. Wir vermissen hier die einheitliche Wirkung. Die Schnitzereien auf Mittelschild und Seitenfüllung passen nicht recht zusammen. Das Motiv der Mittelschilder — eine Vermischung von Sonnenblumen und Traubenranken — finden wir häufig auf den Türen nach Art der Abb. 1. Ich möchte fast vermuten, daß die geschnitzten Seitenfüllungen der beiden Flügel eine spätere Zutat sind. Indes läßt sich darüber natürlich nichts Bestimmtes sagen.

Wir kommen zur letzten Gruppe (Abb. 6, 7, 8). Diese Türen sind neueren Datums; sie stammen etwa aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Handwerker, welche sie hergestellt haben, sind noch bekannt und erst vor ein paar Jahren gestorben. Die Verzierung der Türfüllungen mit den Variationen des Eichelmotivs ist außerordentlich häufig. Nur wechselt die Reichhaltigkeit der Dekoration; bald ist es nur eine dicke Eichel mit etwas Blättergerank; bald ist die ganze Füllung mit der Schnitzerei bedeckt. Ich habe ein paar Beispiele ausgesucht, die mir auch in künstlerischer Hinsicht bemerkenswert scheinen.

Anzuerkennen ist bei allen drei Beispielen die künstlerisch weise Beschränkung, die sich der Meister in der Verwendung der Schmuckformen auferlegt hat. Wir finden keineswegs die protzenhaft ungeschickte Überladung, die gewöhnlich für „bäurisch" gilt. Die Schmuckformen sind an sorgfältig ausgewählten Stellen angebracht und werden durch den Kontrast der leeren Felder noch gehoben. Der



Abb. 6. Bottenhorn.

untere Teil der Türflügel ist ganz leer gelassen; nur der Meister von Abb. 6 macht eine Ausnahme, aber — wie mir scheinen will — nicht zu seinem Schaden. Mir scheint vielmehr das zarte Guirlanden-Motiv, das er auf die untere Füllung ge-

setzt hat, in seiner vornehm-ruhigen Wirkung geradezu unübertrefflich. Hier offenbart sich wirklich ein ausgesprochen künstlerisches Feingefühl. Leider sind gerade diese prächtigen Felder durch die



Abb. 7. Hartenrod.

ungeschickte Schusterarbeit am Fuß so entsetzlich entstellt. Auf Abb. 8 erscheinen die Mittelschilder ein klein wenig überladen. Indes wird dieser Eindruck bei weitem wieder ausgeglichen durch die feine Querleiste, welche das Oberlicht von der Tür trennt. Auch hier Guirlanden mit herabhängenden Tulpen, in der Mitte ein Traubenberkel: man kann sich kaum satt sehen daran. Die Anfangsbuchstaben vom Namen des Besitzers, vor dem Oberlicht angebracht (Abb. 8, 9), bringen sozusagen die persönliche Note hinein.



Abb. 8. Hartenrod.

Bemerkenswert sind bei einigen Türen auch noch die eisernen Beschläge, Griffe und Knöpfe. Zwar ist auf Abb. 5 der zweifellos viel schönere alte Griff durch die ausdruckslose Fabrikware ersetzt; die Griffe auf den Abb. 6, 7, 8 sind zwar Handwerksarbeit, zeigen aber nur, wie sehr die Geschicklichkeit, der Formensinn, die Gestaltungskraft und der sichere Instinkt des alten Handwerks verloren gegangen ist. Man vergleiche damit den Griff auf Abb. 3 oder den Türklopfer (Ring) auf Abb. 4 und der Unterschied ist nicht zu leugnen. Selbst der Griff auf Abb. 1 zeigt trotz seiner Einfachheit technisches Geschick und Sinn für das Wesentliche.

Überhaupt: wie arm, wie öde und nüchtern erscheint selbst unsere städtische Kultur gegenüber dieser Freude und diesem Behagen an künstlerischer Ausgestaltung auch des Kleinsten und Nebensächlichen!

Karl Spieß-Bottenhorn.

Moderne Wandgemälde in einem Marburger Bürgerhause.

In keinem anderen großen Kulturlande Europas gibt es so viel land- und volksfremde Kunst wie in Deutschland. Ganze lange Perioden hindurch hat sich die Kunst in Deutschland der Eigenart begeben und ist fremden Idealen nachgegangen. Zwischenzeiten nur, von meist allzu kurzer Dauer, sind die Blütezeiten nationaler Kunst. Nur eine einzige, zugleich die bedeutendste, die spätgotische, hat ein Jahrhundert überdauert. Dafür war dann der nächste Einbruch einer fremden Kunst, der der italienischen Renaissance, um so heftiger und verderblicher. Zwei Dinge kann man seitdem u. A. als Kennzeichen der fremden Importware bezeichnen: Säulenbau und Wandmalerei. Seit der Ausprägung und scharfen Trennung der Nationalstile steht in Italien, zumal in Mittelitalien, die Wandmalerei an Bedeutung und Umfang vornean. In Deutschland tritt sie im ganzen der nationalen Kunstblüte in demselben Maße zurück, ja, wo sie vorkommt, schielt sie fast immer nach dem Süden und schreibt oft genug offen aus fremden Heften ab. Hier herrscht und führt die Tafelmalerei. Grünewald, der größte deutsche Maler, hat keine Wandgemälde hinterlassen. Von Dürer, dem großen Zeichner und Graphiker (nicht Maler), haben wir nur die Wandmalereien im großen Rathaussaal in Nürnberg. Nur die Entwürfe sind von Dürer, die Ausführung rührt von Gesellen her, mehrfache Restaurierungen haben die Bilder verdorben. In weiteren Kreisen der Kunstfreunde sind sie fast unbekannt, was sie ihrer Qualität nach auch verdienen. Aber sie sind sehr charakteristisch für die Stellung der Wandmalerei in der deutschen Kunst. Die blühende Städtekultur der Niederlande des 15. Jahrhunderts

brachte die Sitte auf, in den Rathäusern leuchtende Beispiele unbestechlicher Gerechtigkeit malen zu lassen. Wir haben solche Rathausbilder von dem Holländer Dirk Bouts. Sie hängen heute in Brüssel. Otto III. läßt einen unschuldigen Grafen verurteilen und nachher, durch ein Gottesurteil erschüttert, die eigene schuldige Gattin hinrichten. Mehr Legende als Historie und alles höchst naiv und anschaulich in Landschaft, Menschen, Kleidern in das eigene Gegenwartsleben hineinversetzt; im Wie kein unholländischer Zug, der Stil Bouts und nur er. Diese Bilder muß man heranziehen, um zu erkennen, wie schon bei Dürer die fremde Bildung und die fremde Kunst den Verfall herbeigeführt haben. Im Nürnberger Ratssaal sehen wir öden, kalten, gelehrten Allegorienkram, „Die Verleumdung" nach der litterarischen Beschreibung eines längst verschollenen Gemäldes des Apelles und den „Triumphwagen Maximilians", den Dürer gleichzeitig auch in Holzschnitt ausgehen ließ. Die Stoffe dem deutschen Volke fremd, der Stil undeutsch, in Körperauffassung, Bewegungsmotiven, Komposition eine Imitation der italienischen Renaissance. Man muß den deutschen Dürer suchen in diesen Werken und findet nur kärgliche Reste seiner schöpferischen Eigenart, etwa in der Charakteristik, in der Ornamentik, in den Tieren, am meisten in dem kleinen Mittelbild des „Pfeiferstuhls", d. h. der Nürnberger Stadtmusikanten und einiger Zuschauer auf einem Balkon. Hier allein, wo Freund Pirkheimers gefährlicher Beistand versagte, wo Dürer sich an die Natur und das Leben hielt, ist ein eigener Wert geschaffen worden.

Wenn in Holbeins Lebenswerk Wandmalereien einen viel größeren Raum einnehmen, so ist das nur ein Zeichen des immer undeutscheren Charakters der damaligen Kunst in Deutschland. Früh wurde er von der Heimatscholle losgerissen, kam in das stark kosmopolitische Basel und ging bald ganz an das Ausland verloren. Sämtliche Wandgemälde Holbeins sind untergegangen; vielleicht auch das ein Zeichen, daß diese Gattung in unserem Klima nicht gut gedeiht. Was sich an Entwürfen und Kopien erhalten hat, offenbart wie sein ganzes Werk einen großen Könner, aber ein sehr wenig bodenständiges, sehr wenig urwüchsiges Talent, einen Weltmann von allzu großer Anpassungsfähigkeit an internationale Strömungen. Er hat in Luzern und Basel Hausfassaden gemalt, z. T. mit sehr starken Anleihen bei Mantegna, bei demselben Italiener, der in Dürers Kunst den ersten Bruch gerissen. Da wird den schlichten deutsch-gotischen Bürgerhäusern die kalte Pracht eines italienischen Säulenhallen-Prunkgewandes übergeworfen, das trotz allen dekorativen Geschicks der Aufmachung nicht sitzt und paßt, weil es mit dem Baukörper keinen Organismus bildet. 1521, im gleichen Jahre wie Dürer, hat auch er dann seinen Rathaussaal (in Basel) mit Gerechtigkeitsbildern auszumalen bekommen. Die Stoffe aus der Geschichte des Altertums und der Bibel waren anschaulicher, bildmäßiger, als Dürers verstandesdürre Allegorien. Trotzdem sind diese Bilder von der Naivität und künstlerischen Selbständigkeit eines Bouts nicht minder weit entfernt. Man beobachtet von den früheren (um 1521) zu den späteren (um 1530) dieser Rathausbilder eine bezeichnende Abnahme deutscher Charakteristik und eine entsprechende Zunahme italistischer Posen. Und schließlich, in den Wandbildern für den Stahlhof der deutschen Kaufleute in London, dem „Triumph des Reichtums" und dem „Triumph der Armut", wird auch Holbein kalt allegorisch und im Stil ganz akademisch. Da sieht man dieselben antikisch gekleideten, italistisch gesehenen und bewegten Weiber, wie auf Dürers „Verleumdung" und „Triumphwagen", sie „bedeuten" die „Bonafides", die „Liberalitas", die „Aequalitas" usw.

Als Holbein 1543 starb, war es längst aus mit der Blüte der deutschen Kunst. Nicht an der Reformation ist sie zugrunde gegangen, sondern an innerer Zersetzung und Entwurzelung, an der Verleugnung des eigenen Ideals.

Erst das protestantische Holland des 17. Jahrhunderts hat den Faden selbständiger, organischer Entwicklung da wieder aufgenommen, wo er bei Grünewald zerrissen war. Rembrandt ist sein künstlerischer Ururenkel. Das kleine, nicht nur im Seekriege heldenmütige Holland hat alles durchgefochten und zu Ende geführt, was im Deutschland des 16. Jahrhunderts stecken geblieben, umgebogen, abgebrochen war, hat die politische, die religiöse und die künstlerische Freiheit und Einheit errungen. Nur ein solches Land konnte den größten bildenden Künstler ganz Nordeuropas hervorbringen, den Genius Rembrandt, in dem die germanische künstlerische Weltanschauung und zugleich die christliche religiöse Weltanschauung die großartigste und mächtigste Verkörperung gefunden haben. Nur auf diesem Boden konnte diese Fülle großer Talente noch neben Rembrandt erwachsen: Hals, Brouwer, Potter, Vermeer, Fabritius, de Hooch, Cuyp, Goyen, die Ruisdaels, Cappelle, Hobbema usw. Jeder Einzelne von diesen bedeutet als selbständige Individualität mehr, jeder hat mehr neue künstlerische Werte geschaffen, als ganze Generationen von Malern in Deutschland seit jenem verhängnisvollen Bruch und Riß um 1490. Alle diese Meister mit Rembrandt an der Spitze sind heute den Gebildeten Deutschlands vertraut, ein Zeichen der Erstarkung unseres eigenen Nationalgefühls im letzten Vierteljahrhundert. Denn daß diese Kunst so ausgesprochen national ist, so holländisch durch und durch, ist nicht der geringste Grund ihrer dauernden Lebendigkeit.

Alle diese vielen großen Maler haben wieder nur Tafelbilder gemalt. Es gibt aber auch in Holland einen Ort, wo man Wandbilder sieht und zwar Bilder von ganz anderer Art. Das ist das Huis ten Bosch beim Haag, der Sommerpalast der Witwe Friedrich Heinrichs von Oranien. Wenn

gebildete Kunstfreunde in Holland reisen, so gehen sie freilich nicht dorthin, sondern in die Gallerien von Amsterdam, Haag, Haarlem usw., und diese Kunst meint man nicht, wenn man von der großen holländischen Malerei spricht. Das ist auch keine große Kunst, sondern eine minderwertige, überflüssige Kunst, Imitation der Kunst des Südens mit ihrer Bildhauerauffassung — unter Verleugnung des eignen Malersehens und Malenkönnens, daher von äußerlicher Korrektheit der „Zeichnung" und kalter Glätte. Dieser akademische Charakter und diese Minderwertigkeit wird hier, bei den Holländern des 17. Jahrhunderts, auch von der herrschenden Meinung in der Kunstwissenschaft allgemein zugegeben, während man, in den ausgetretenen Bahnen des italienischen Manieristen Vasari wandelnd und noch immer die Burckhardtsche Normalelle der italienischen Hochrenaissance schwingend, in der sogenannten „deutschen Renaissance", bei Dürer und Holbein zumal, dieselbe Sache nicht sehen kann oder sehen will. Die Wandgemälde in Nürnberg, in Basel, in London, im Huis ten Bosch stehen auf einer Linie. Da sieht man an Decke und Wänden theatralisch geschwollene Historien und theatralisch kalte Allegorien, wie des Prinzen „Sieg über die Laster", „Karl I. von England als M. Curtius", „Die Zeit verscheucht die Verleumdung und das Laster", „Der Triumph Friedrich Heinrichs", gemalt von Holländern wie Honthorst, Livensz, Everdingen, Grebber u. a. (neben Vlamen wie Thulden und Jordaens). Auch hinter dieser Kunst steht, wie man sieht, die Renaissancebildung. Die Existenz auch solcher Kunst im Holland des 17. Jahrhunderts ist eine Tatsache von großer historischer Bedeutung. Nur wer sie im Auge behält, kann überhaupt begreifen, daß dieses prächtige Volk seinen größten Männern schließlich mit schlimmem Undank lohnte. Auch diese große nationale Kunstblüte ist nach ihrer Dauer nur eine Zwischenzeit, nur eine Generation lang etwa wurde die akademische Kunst beiseite geschoben, dann gewann sie, unterstützt von den Hof- und Gelehrtenkreisen und mit dem Rückhalt an Frankreich, zusehends wieder an Boden und schon um 1650 hatte sie wieder Oberwasser und die nationale, an Wert so unendlich überlegene Kunst, wurde an die Wand gedrückt. Wenn aber in Germanien eine fremde Bildung und Kunst herrscht, so geht es den nationalen Genien am schlechtesten. Rembrandt starb arm und fast vergessen, Hals im Armenhause, Ruisdael im Siechenhause, wie im Deutschland des 16. Jahrhunderts Grünewald, unser deutschester bildender Künstler, als nicht mehr verstandener „Sonderling" verschollen ist.

Reichtum, Ehre und Ruhm in Hülle und Fülle sind aber im Deutschland des 19. Jahrhunderts den akademischen Malern und ihrer charakterlosen Kunst aus zweiter Hand zuteil geworden. In diesem mit Winckelmann beginnenden Jahrhundert hat die minderwertige akademische Kunst die absolute Herrschaft gehabt. Gegen sie haben alle die (gar nicht wenigen) selbständigen, schöpferischen Talente einen schweren, oft verzweifelten Kampf kämpfen müssen. Niemals vorher ist die Fremdherrschaft im Kunstleben und in der ganzen ästhetischen Bildung in Deutschland ausgesprochener und drückender gewesen, als in diesem Jahrhundert. Und nun ist es ungemein bezeichnend, welchen großen Raum gerade in dieser Zeit die Wandmalerei einnimmt, in der Produktion wie in der Meinung des Publikums; von Cornelius, dem Erzakademiker, und Kaulbach bis zu Janssen und Fitger usw. usw. ist die Wandmalerei das Ziel des Strebens, die angeblich höchste und vornehmste Gattung gewesen. Zu Dutzenden sieht man sie in Schlössern und Burgen, in Museen und Zeughäusern, in Rathäusern, Universitäten und Schulen, Unsummen sind vergeudet worden für eine unschöpferische, charakterlose Kunst. Geschichtswissenschaft ist doziert, aber nicht raumschmückende Kunst geschaffen worden; verlogen und hohl ist diese „Größe", entlehnt von der Antike und der italienischen Renaissance diese Formensprache. Nicht Einer ist darunter, dessen Wandmalerei durchweg nach Wesen und Stil wirklich urwüchsige deutsche Kunst wäre.

So hat sich der sachverständigen und wahrhaft kunstfreundlichen Kreise allmählich ein nur zu berechtigter Verdruß und Widerwille gegen alle diese ebenso aufdringlichen und anspruchsvollen wie künstlerisch minderwertigen Malereien bemächtigt.

Erst in den letzten Jahren zeigt sich, daß die neue Blüte der deutschen Kunst, die moderne, d. h. schöpferische Kunst im Gegensatz zur akademischen, auch dieses arg diskreditierte Gebiet zurückzuerobern beginnt. Endlich ergehen auch solche Aufträge wieder an dessen würdige Künstler. Thomas und Schneiders Wandgemälde in Heidelberger und Meißener Kirchen, sogar zum Teil des alten Gebhardt Gemälde in der Düsseldorfer Friedenskirche, L. v. Hofmanns Zyklus für das Weimarer Theater, Erlers Wiesbadener Kurhausfresken, Janks mit Unrecht von Laien geschmähte Reichstagsbilder, Klingers Leipziger Aula und vor allem Hodlers Züricher und Jenaer Schlachtenbilder, das sind endlich wieder Werke von eigenem Stil, die der Nachwelt etwas anderes sein werden, als Dokumente der ästhetischen Unkultur in Deutschland.

In diesem Zusammenhang — wenn auch in gebührendem Abstand von solchen Werken Führender — verdienen auch die sehr viel bescheideneren Wandgemälde von Hedwig Weiß in der Villa des Professors Rade in Marburg (1901) einen Hinweis und eine Würdigung.

Das räumlich Gegebene war nicht gerade bequem. Auf einem ziemlich kleinen Flur waren eine lange Rückwand und eine kurze Seitenwand, beide von Türen durchbrochen, und ein enges Treppenhaus zu schmücken. Rosengewinde bilden den oberen Abschluß der Wand und die Rahmung

der Türen. Man sieht eine auf beiden Wänden durchgehende Landschaft, das Wiesental der Lahn bei Wehrda. Das Hauptthema auf der Längswand ist: Die heilige Elisabeth verteilt Almosen an eine Volksmenge. Das Ganze ist mit einem klaren Gefühl für die innerlichen Wesensbedingungen der Wandmalerei und der raumschmückenden Kunst geschaffen, wie es der akademischen Wandmalerei, z. B. Janssens Aulabildern, meist durchaus fehlt. Die Komposition ist aus dem Raum heraus entwickelt: Die Hauptgruppen sind in die drei größeren Felder verteilt, in der Landschaft dienen außerdem Räume und ganz links auf der Höhe das Marburger Schloß zur Gliederung und zur Betonung. Links sieht man die Heilige mit zwei Dienerinnen, wie sie Armen Brot gibt, dahinter in die Tiefe sich ziehend (mit vortrefflicher Raumausnutzung und wirkungsvollem Richtungswechsel) eine Menge Frauen und Kinder. Diese sitzen meist, während die Heilige vorn steht, fast en face, so daß sie für das Auge aus der ganzen Fläche sofort herausgehoben wird. Die Überleitung nach rechts bilden eine Gruppe von Kranken im Mittelgrunde und ein wassertragendes Mädchen. Dann folgt vorn eine zweite Hauptgruppe, Frauen mit musizierenden Kindern. Daran reihen sich im Hintergrunde der Schmalwand anmutige und naive tanzende Kinder und endlich ganz vorn rechts, vortrefflich in diesen Raum komponiert, ein Mädchen in Weiß mit einer Fruchtschale, prächtig im schwungvollen Rhythmus der Bewegung. Farbig sind die hellen, stumpfen Freskotöne auf das vorherrschende Grün der Landschaft gestimmt, wobei diese sehr sicher in den farbigen Haupttönen erfaßt ist; nur Weiß und Rot leuchten auf der rechten Seite des ganzen Raumes stärker hervor. Alles ist in lichten Flächen mit starker Unterdrückung der Einzelheiten modelliert. Es ist eine in Landschaft und Figuren konsequent durchgeführte Stilisierung, aber nun nicht, wie bei den Akademikern, eine der südlichen Kunst nachgemachte Stilisierung, sondern eine selbständige auf der Grundlage selbständiger Naturanschauung. Nirgends das Arbeiten mit bekannten konventionellen Motiven, wie sie vor Jahrhunderten in einer anderen Kunst einmal lebendig und original waren. Jeder Typus, jede Bewegung, jede Gewandfalte beruht auf selbständiger Anschauung der Natur und des lebendigen Gegenwartslebens. Die Heilige ist nicht eine imitierte gotische oder Renaissance-Figur, sondern eine selbständige neue Gestaltung. Das ist lebendige religiöse Malerei auf modernem Boden. Und sie hat nicht ein äußerlich schönes Gesicht, sondern einen charakteristischen Ausdruckskopf. Das ist echt deutsch. Da, wo er hingehört und charakteristisch ist, bei dem Mädchen mit der Schale, malt Weiß auch Jugendreiz. Das Ganze ist von jener Geschlossenheit und inneren Einheit, die das Kennzeichen aller Kunst aus erster Hand ist.

An den Wänden des Treppenhauses sieht man zwei leider unvollendete Szenen aus der Kindheit der heiligen Elisabeth. Sehr reizvoll in Bewegung und Ausdruck ist die knieende Gestalt der Heiligen als Kind. Hier geht Hedwig Weiß zur koloristischen Belebung der dunkleren Wände auch stärker in die Farbe. Es folgt endlich, ebenfalls unvollendet, eine rein menschliche Familienszene: unter grünem Baum vor leuchtend blauem Himmel eine Mutter mit einem Säugling und zwei größeren Kindern, im Hintergrunde rechts die Elisabethkirche. Auch diese drei Bilder sind vortrefflich in den Raum komponiert und sehr frisch und selbständig empfunden. Dies „häßliche" Gesicht der jungen Mutter mit dem starken Ausdruck inniger Liebe — das ist ganz im Geiste Rembrandts. —

Es gibt also wieder eine selbständige, schöpferische deutsche Wandmalerei, das zeigt dieses anspruchslose Beispiel in einem Privathause deutlich und erfreulich. Zu einer herrschenden Stellung wird diese Gattung im ganzen der heutigen Malerei nicht kommen. Der Nachdruck wird auf Tafelmalerei und Graphik liegen und liegen müssen, wenn anders die nationale Eigenart nicht wieder verloren gehen soll. Das lehrt die Geschichte der deutschen Kunst.

Franz Bock.

Von alter und neuer Friedhofskunst.

Moderne Friedhofskunst. Man könnte auch sagen gute alte Friedhofskunst in neuer Form. Denn mit der alten hat die moderne Kunst, sofern sie auf diesen Namen mit Fug Anspruch macht, das gemein, daß sie von denselben Voraussetzungen ausgeht und zum selben Ziele strebt. Das Feld, wo wir unsere Toten zum ewigen Frieden niederlegen, wirklich zu einer Stätte des Friedens zu machen, bezwecken beide Strömungen gleichmäßig. Der Gedanke, daß das Erinnerungsmal, das wir unseren Freunden setzen, in Wahrheit ein Beweis der Liebe sein soll, liegt der einen wie der anderen Richtung zugrunde.

Stimmung schaffen jenseits des Tores, das den hastigen Werktag der Lebenden vom ewigen Feiertag der Toten scheidet, will die Friedhofskunst, die alte wie die neue. Jedem Grab einen besonderen, eigenen, persönlichen Schmuck zu geben, sei er noch so bescheiden, ist ihre Aufgabe im Kleinen, dem ganzen Gottesacker eine harmonische, würdige, ansprechende Fassung zu verleihen, mögen die Mittel noch so beschränkt sein, ihr Plan im Großen. So klar und schön das Ziel erscheint, so schwer ist es zu erreichen. Es bedarf zumeist einer völligen Änderung der bestehenden Anschauungen. Nicht mit der Belehrung eines Einzelnen ist es

getan, es handelt sich um die Bekehrung von Hunderten.

Woher kommt es, daß unsere neuen Friedhöfe so trostlos aussehen? Daß man an den Gräbern nicht dazu kommen kann, sich zu sammeln, in Ruhe des Lebenswerkes der Verstorbenen zu gedenken und den eigenen Lebensweg zu überschlagen. Nicht allein daher, daß die alten Bäume fehlen, die Weiden, Zypressen und Holundersträuche, welche die alten Friedhöfe so stimmungsvoll machen. Ja, wie kommt es, daß selbst so mancher alte Gottesacker, der den alten Baumschmuck noch nicht verloren hat, doch der alten Poesie entbehrt? Es ist die neue Ausstattung der Gräber, die so ganz und gar nicht zum Herzen spricht. „Marmorkreuze, gußeiserne Erbbegräbnisse, bildnerische Darstellungen von zumeist sehr fragwürdigem Werte haben die Grundstimmung gefälscht.“ So urteilt einer, der vi le alte und viele neue Friedhöfe gesehen hat. Er scheint den Hauptgrund getroffen zu haben.



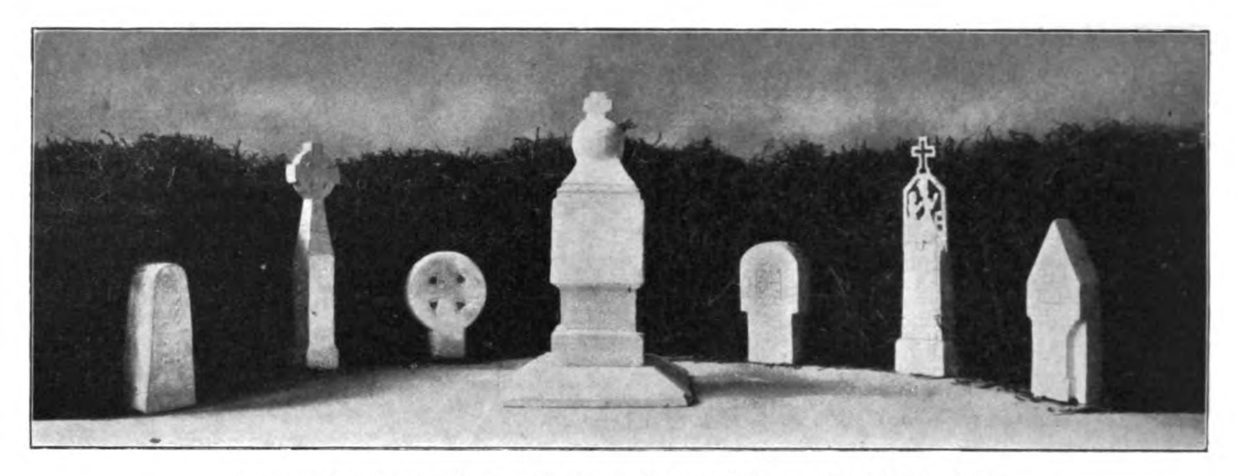
Grabsteine zu Großenritte.

Man mache sich einmal klar, wie heutzutage der Gräberschmuck zustande kommt. Hat sich der erste Schmerz über den Verlust eines nahen Verwandten gelegt, so sucht man den Grabsteinlieferanten auf. Ein Denkmal möchte man haben. Die Sache eilt natürlich. Was hat in unserer nervösen Zeit keine Eile? Darüber ist man sich von vornherein im klaren, daß das Grabmal von poliertem Granit oder Marmor sein muß. Die Nachbarn haben es nicht anders. Auf dem Hofe des Steinmetzen treffen wir schon eine Anzahl fertiger Denkmäler. Im wesentlichen dieselben Typen. Ein niedriger Untersockel mit einem größeren Zwischensockel und einem hohen Hauptsockel, der das Kreuz trägt. An die Stelle des Hauptsockels kann auch die gebrochene Säule treten, oder der Obelisk. Oder aber, für bescheidenere Verhältnisse, eine schräg gestellte Marmorplatte, von einem Miniaturfelsen aus Sandstein gehalten. Den Sandstein kann auch Zementimitation ersetzen. Oder aber ein liegendes Kreuz aus Marmor auf einem unmöglichen Unterbau. Als Ersatz des Marmors kann Porzellan oder Steingut dienen. Nur die Inschrift ist hinzuzufügen, um das Denkmal für den Toten pass.nd zu machen. Sollte Vorhandenes nicht konvenieren, so stehen Musterbücher zu Diensten. Alles ist auf Abruf fertig. Es wird ja als Massenartikel aus Schweden bezogen. Nur noch des bronzierten Gitters aus gepreßten Eisenstäben bedarf es und des grün gestrichenen Kranzes aus Blech, um es genau so zu haben, wie die Nachbarn.

Ist das wirklich die Art, wie man das letzte und dauernste Geschenk beschafft für einen nahen oder nächsten Angehörigen, für den man vielleicht alles gegeben hätte, hätte man ihn am Leben erhalten können? Beim Einkauf eines Kleides geht man wählerischer vor. Es ist gewiß keine Pietätlosigkeit, die hier sündigt, aber ein gut Teil Gedankenlosigkeit. Da können die alten Friedhöfe doch von einer Zeit erzählen, die mit größerer Sorgfalt die Geschenke für die Toten bestimmte. Auch das kleinste Grabmal zeugt von einem Nachdenken, das die Freundschaft eingab. Von diesen Leichensteinen, die so ganz für den Verstorbenen passen, ist kein einziger fertig gekauft. Der Besteller überlegte gründlich, der Meister noch gründlicher. Welcher Wechsel der Form findet sich nicht auf den bescheidensten Dorfkirchhöfen! Wie unerschöpflich ist die Auswahl der Symbole, die auf Vergänglichkeit und Verjüngung, Zeitlichkeit und Ewigkeit, Trennung und Wiedersehen hinweisen! Und sei es nur ein schlichtes Holzkreuz, in das ein Herz eingeschnitten ist, ein sinniges Zeichen bleibender Liebe, oder kleine Vögel, die den Toten gewissermaßen in Schlaf singen sollen, oder eine Blume, das Sinnbild der Auferstehung. Unsere hessischen Dörfer sind reich an Grabsteinen, die das Bild des Verstorbenen tragen, nicht selten im Kreise seiner Lieben. Und welche sinnreichen Inschriften nennen die alten Gräber, dem Toten zur Ehre, dem Lebenden zur Lehre. Nichts ist aus Granit und Marmor. Die Berge, die der Verstorbene bestieg, gaben den



Grabsteine auf dem alten Friedhof zu Kassel.



Aus der Ausstellung für Friedhofskunst in der Kunstgewerbeschule zu Kassel.

Stein, die Wälder, die er durchstreifte, das Holz für sein Erinnerungsmahl ab. Was die Einwohner einer wohlsituierten Stadt früher für Friedhofskunst übrig hatten, das zeigen die Denkmäler auf dem alten Friedhof zu Kassel. Man vergleiche nicht hiermit, sondern mit den Leistungen des simpelsten Dorfsteinmetzen alten Schlages das, was wir in den letzten Jahren fertig gebracht haben, um sich von der Notwendigkeit einer Reform zu überzeugen.

Glücklicherweise macht sich die Wendung zum Besseren bereits bemerkbar. Im Süden von Deutschland stärker, als im Norden. Der Erkenntnis, daß wir den rechten Weg verlassen haben, folgt die Umkehr zum guten Alten und der Wille, neue glücklichere Bahnen einzuschlagen. Mit der Gesamtanlage des Friedhofs wird der Anfang gemacht. Man verlegt den Gottesacker in den Wald. Wo das nicht möglich ist, sorgt man wenigstens von vornherein für einen Bestand an Bäumen, Büschen und Hecken. Der Charakter des Trostlosen, der den meisten unserer neuen Friedhöfe anhaftet und der durch die öden Denkmalsreihen noch gesteigert wird, erfährt durch das Grün eine Milderung. Das Wesentliche aber: in die Denkmäler selbst zieht ein anderer Geist ein. Man geht nicht mehr achtlos an den alten Friedhöfen vorbei. Man lernt sehen und urteilen. Mit dem Studium der Kunst unserer alten Kirchhöfe kommt die Achtung vor ehrlicher, solider Handwerksweise und der Abscheu vor der Talmikunst unserer Tage. Der Besteller legt Wert darauf, daß das Denkmal auch den Enkeln als achtenswerte Leistung erscheint. Der Steinmetz wird aus dem mechanischen Arbeiter, der sich darauf beschränkt, die Namen in die fertigen Grabsteine zu hauen, oder aus dem Kaufmanne, der die verkaufsreife Ware aus dem Auslande bezieht, zum Künstler, der selbst entwirft und sich des gelungenen Werkes freut. „Immer wieder muß hervorgehoben werden, daß die Tage des Handwerks durchaus nicht gezählt sind, sondern daß ihm nur geeignete Aufgaben gestellt werden müssen, um einer neuen Blüte — wenn auch auf veränderten Grundlagen — entgegen zu gehen." Den Meistern und solchen, die es werden wollen, Anregungen im neuen Sinne zu geben, dürfte nicht die letzte Aufgabe unserer kunstgewerblichen Anstalten sein.

Das Thema guter und schlechter Friedhofskunst, über das bereits eine für die breiteste Öffentlichkeit bestimmte Literatur erschienen ist, würde hier nicht

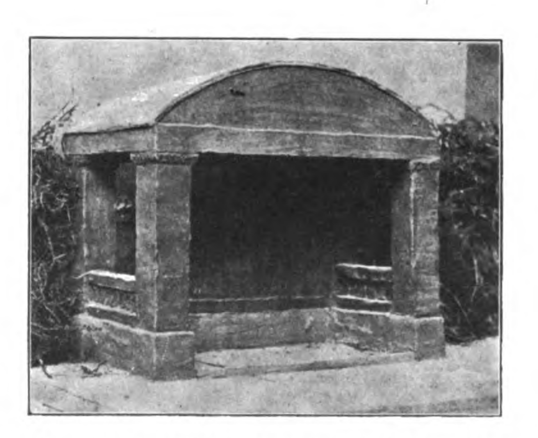


Aus der Ausstellung für Friedhofskunst in der Kunstgewerbeschule zu Kassel.

zur Sprache gebracht sein, wenn nicht im verflossenen Jahre in der Hauptstadt unserer hessischen Provinz Gelegenheit geboten wäre, sich davon zu überzeugen, was bei gutem Willen möglich ist. Die Kunstgewerbeschule zu Kassel hatte in der Ausstellung von Schülerarbeiten einen Saal der modernen Grabmalskunst eingeräumt. Kleine Gipsmodelle waren vor grünen Laubwänden zu stimmungsvollen Gruppen vereinigt. Daneben hatten ausgeführte Grabsteine Aufstellung gefunden, die zeigten, wie Technik und Material gedacht waren. Wer aufwendige Skulpturen zu finden glaubte, sah sich enttäuscht. Zumeist kleine Stücke waren es, wie sie der Bürger braucht und der geübte Meister, ohne zu entgleisen, schaffen kann, Denkmäler, die sich in bewußten Gegensatz stellten zu den unverstandenen Nachahmungen italienischer Sepucralarchitektur, dafür die Neigung des Deutschen zum Intimen, zum Familienhaften tief zum Ausdruck brachten, Volkskunst im wahrsten Sinne des Wortes. Jedes Denkmal von charaktervoller, klar erkennbarer Zeichnung, nicht eines wie das andere, jedes so ganz im Geiste der alten Kunst und doch wieder so voll von modernem Leben. Eine abwechselungsreiche Fülle neuer Gedanken und wiederum eine vom gleichen künstlerischen Grundgedanken getragene wohltuende Gleichheit der Stimmung. Daß in den Einzelentwürfen und der Gesamtanordnung ein wärmerer Ton getroffen war, als er uns sonst in Norddeutschland gelingt, und die Ausstellung, was Inhalt, nicht was Umfang angeht, einen Vergleich mit der letzten Münchener Friedhofs-Ausstellung nicht zu scheuen brauchte, mag sich daraus erklären, daß der Lehrer der Bildhauerklasse, Hans Sautter, ein Süddeutscher ist.

Wenn es als Aufgabe einer Kunstschule gilt, den abgehenden Zöglingen so viel mitzugeben, daß sie in der Praxis zwischen gut und schlecht unterscheiden können, so scheint das Ziel hier erreicht zu sein. Um die jungen Kräfte, welche an dem Zustandekommen der Ausstellung mitgearbeitet haben, braucht einem nicht bange zu sein. Wünschenswert aber wäre es, wenn der aufgewendete Fleiß auch allen denen zugute käme, die sich von Berufs wegen oder aus Liebhaberei mit der Entwickelung der Kleindenkmalskunst zu befassen pflegen. Besser als alle doktrinären Abhandlungen könnte auch weiteren Kreisen die Ausstellung lehren, was die moderne Friedhofskunst will. Würde die leichtbewegliche Sammlung der ansprechenden Modelle im kommenden Jahre die Runde antreten durch die hessischen Städte und Städtchen, sie könnte viel Segen stiften, viel Unheil verhindern. Und wenn vom Besuche der Wanderausstellung weiter nichts mit nach Hause genommen werden würde, als die Erkenntnis, daß ein wahrhaft gutes Grabmal nicht teurer zu sein braucht, als die Marktware, so wäre das schon ein Gewinn.

A. Holtmeyer.



Aus der Ausstellung für Friedhofskunst in der Kunstgewerbeschule zu Kassel.

Einzeldrucke der Ubbelohde'schen Federzeichnungen des vorliegenden Kalenders
können von der Verlagsbuchhandlung Adolf Ebel in Marburg bezogen werden.

Aufsätze:

Swarzenski: Jörg Syrlins heiliger Georg in der neuen städtischen Skulpturensammlung zu Frankfurt a. M.

Rosenfeld: Hessische Denkmäler am Magdeburger Dome.

Rauch: Mittelrheinische Tonplastik.

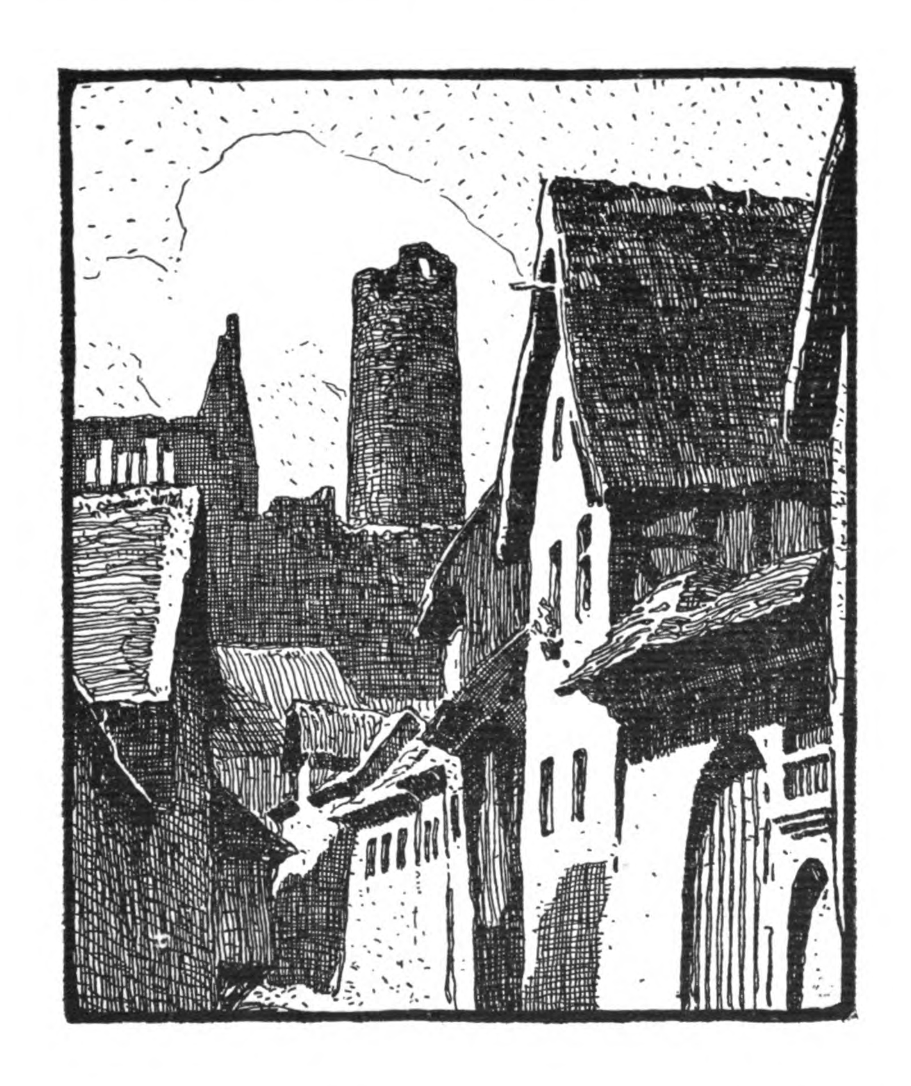
Großmann: Hanauer Fayencen.

Knetsch: Der Forsthof in Marburg a. d. L.

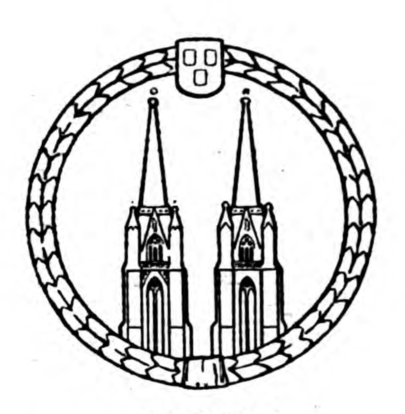
Spieß: Haustüren am Bauernhaus.

Bock: Moderne Wandgemälde in einem Marburger Bürgerhause.

Holtmeyer: Von alter und neuer Friedhofskunst.



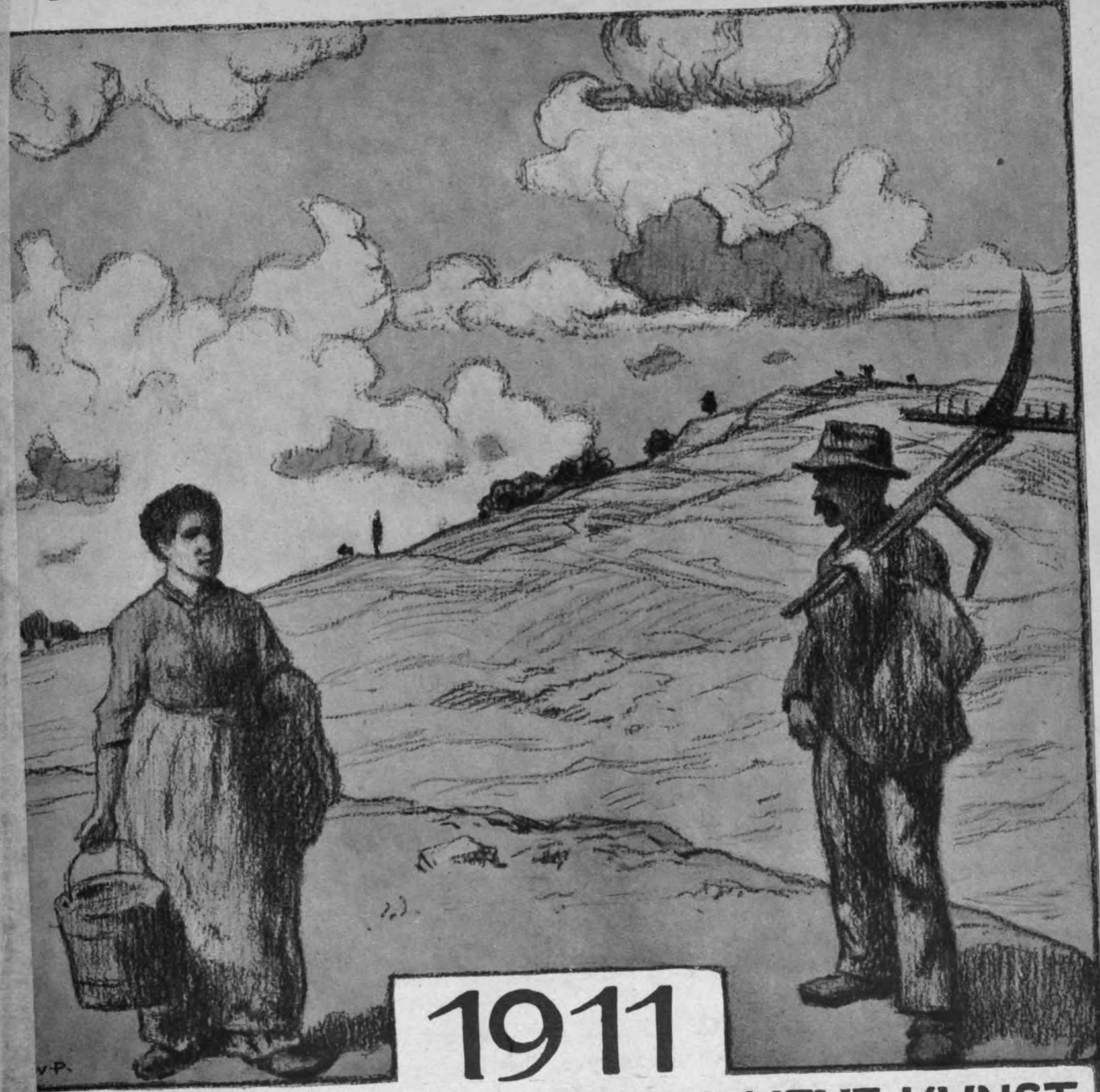
Die vorhergehenden Jahrgänge 1906, 1908 illustriert von Otto Ubbelohde, 1907 mit Zeichnungen von W. Thielmann, 1909 mit Bildern von W. Waentig sind noch erhältlich!



Adolf Ebel
Buch- und Kunsthandlung
früher O. Ehrhardt's
Universitäts-Buchhandlung
Marburg a. L.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

HESSEN-KVNST



1911

KALENDER FVR ALTE VND NEVE KVNST

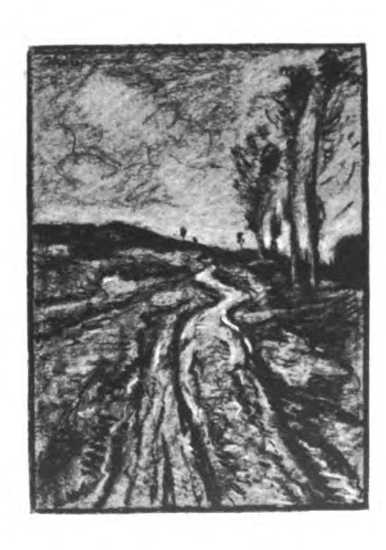
HERAVSGEGEBEN VON CHRISTIAN RAVCH · ZEICHNVNGEN VON WILLY PREETORIVS
VERLAG VON ADOLF EBEL BVCH- VND KVNSTHANDLVNG MARBVRG A·D·L·

HESSEN-KUNST

Jahrbuch für Kunst- und Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet.

6. JAHRGANG.

Begründet und herausgegeben von Dr. Christian Rauch
Bilder und Zeichnungen von Willy Preetorius.



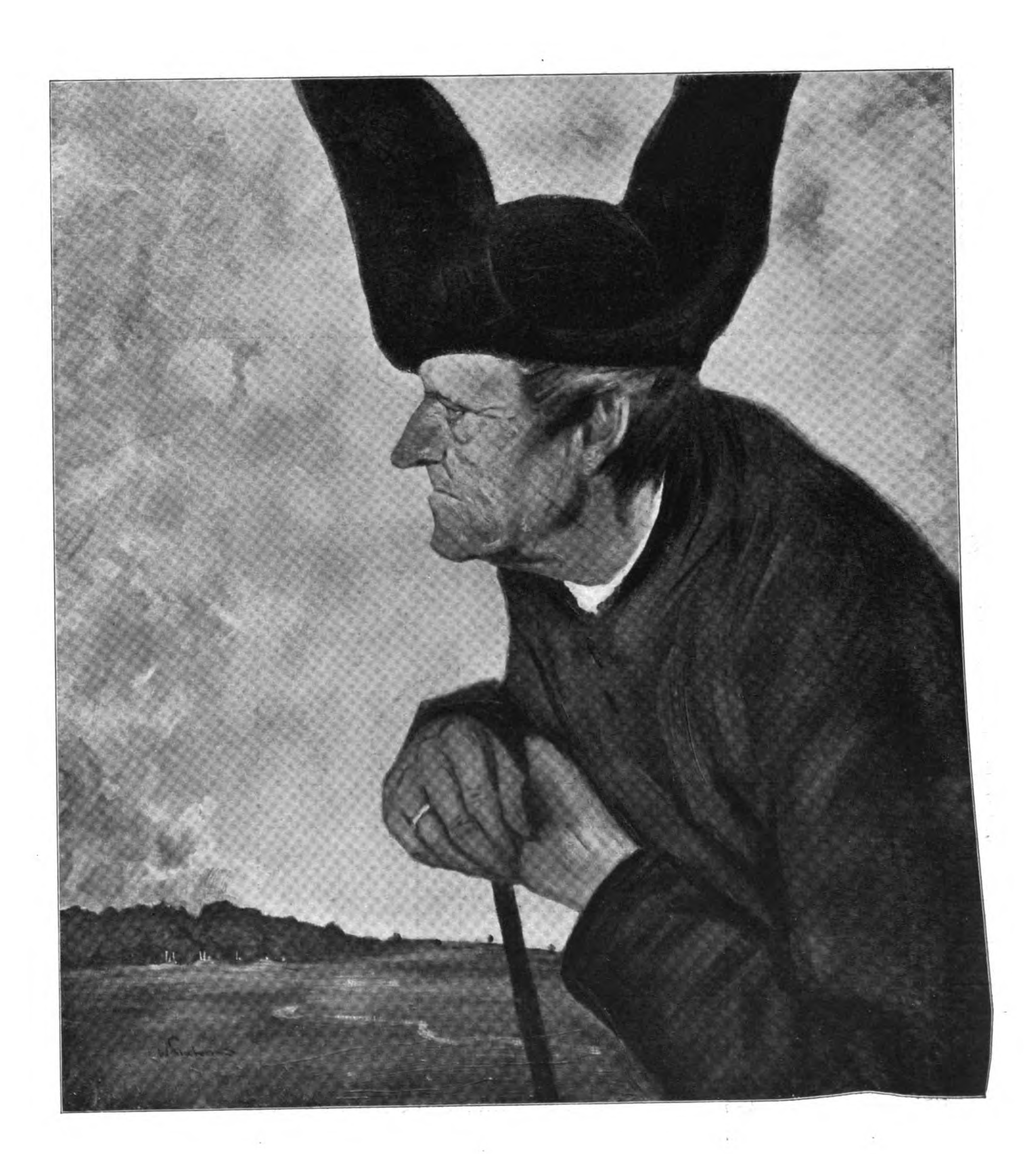
VORWORT.

Einen zusammenfassenden Überblick über die wertvollsten künstlerischen u. kunstgeschichtlichen Erscheinungen der letzten Jahre in unserem Gebiet werden wir vom nächsten Jahr ab geben. Auf das Werk von Back über mittelrheinische Kunst wird jedoch schon in zwei Aufsätzen dieses Jahrganges Bezug genommen.

Der Herausgeber.

Verzeichnis der Mitarbeiter am 6. Jahrgang:

Dr. med. Otto Grossmann, Frankfurt am Main; Dr. phil. Dr. ing. Arthur Holtmeyer, Landbauinspektor, Kassel; Archivrat Dr. phil. Friedrich Küch, Archivar am königlichen Staatsarchiv, Marburg a. d. L.; Professor Dr. phil. Otto Lauffer, Direktor des historischen Museums der Stadt Hamburg; Willy Preetorius, Maler, München; Dr. phil. Christian Rauch, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Giessen.

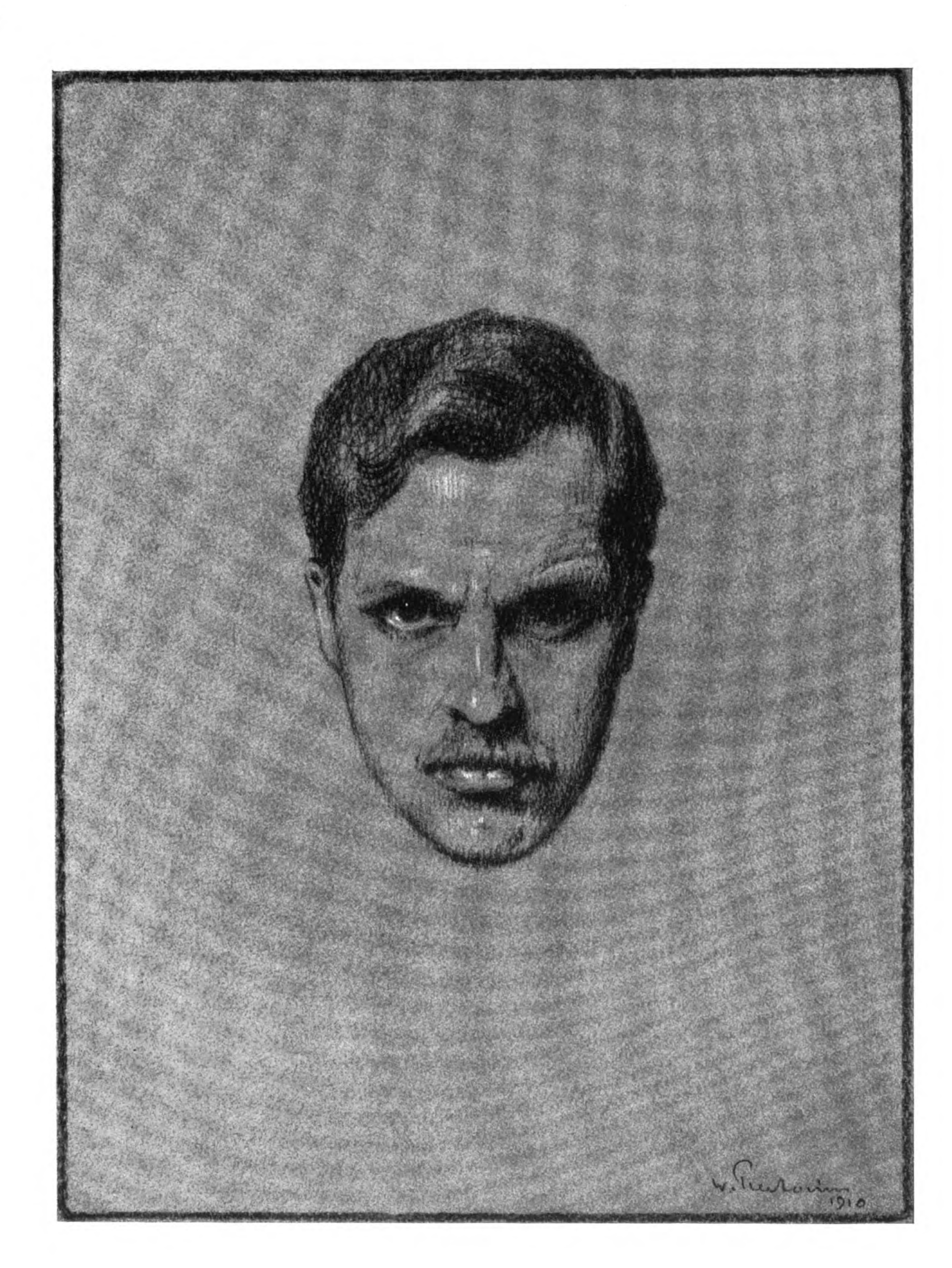




Januar

So.	1	**Neujahr**		Di.	17	Antonius	
Mo.	2	Abel, Seth		Mi.	18	Priska	
Di.	3	Enoch, Dan.		Do.	19	Ferdinand	
Mi.	4	Methusalem		Fr.	20	Fabian, Seb.	
Do.	5	Simeon		Sa.	21	Agnes	
Fr.	6	Hl. 3 Könige		**So.**	22	**3. S. n. Ep.** ☾	
Sa.	7	Melchior		Mo.	23	Emerent.	
So.	8	**1. S. n. Ep.** ☽		Di.	24	Timotheus	
Mo.	9	Kasper		Mi.	25	Pauli Bekehr.	
Di.	10	Paulus Eins.		Do.	26	Polykarpus	
Mi.	11	Erhard		Fr.	27	Joh. Chrysost.	Wilhelm II, Deutscher Kaiser, geb. 1859.
Do.	12	Reinhold		Sa.	28	Karl	
Fr.	13	Hilarius		**So.**	29	**4. S. n. Ep.**	
Sa.	14	Felix ○		Mo.	30	Adelgunde ●	
So.	15	**2. S. n. Ep.**		Di.	31	Valerius	
Mo.	16	Marcellus					

Selbstbildnis.

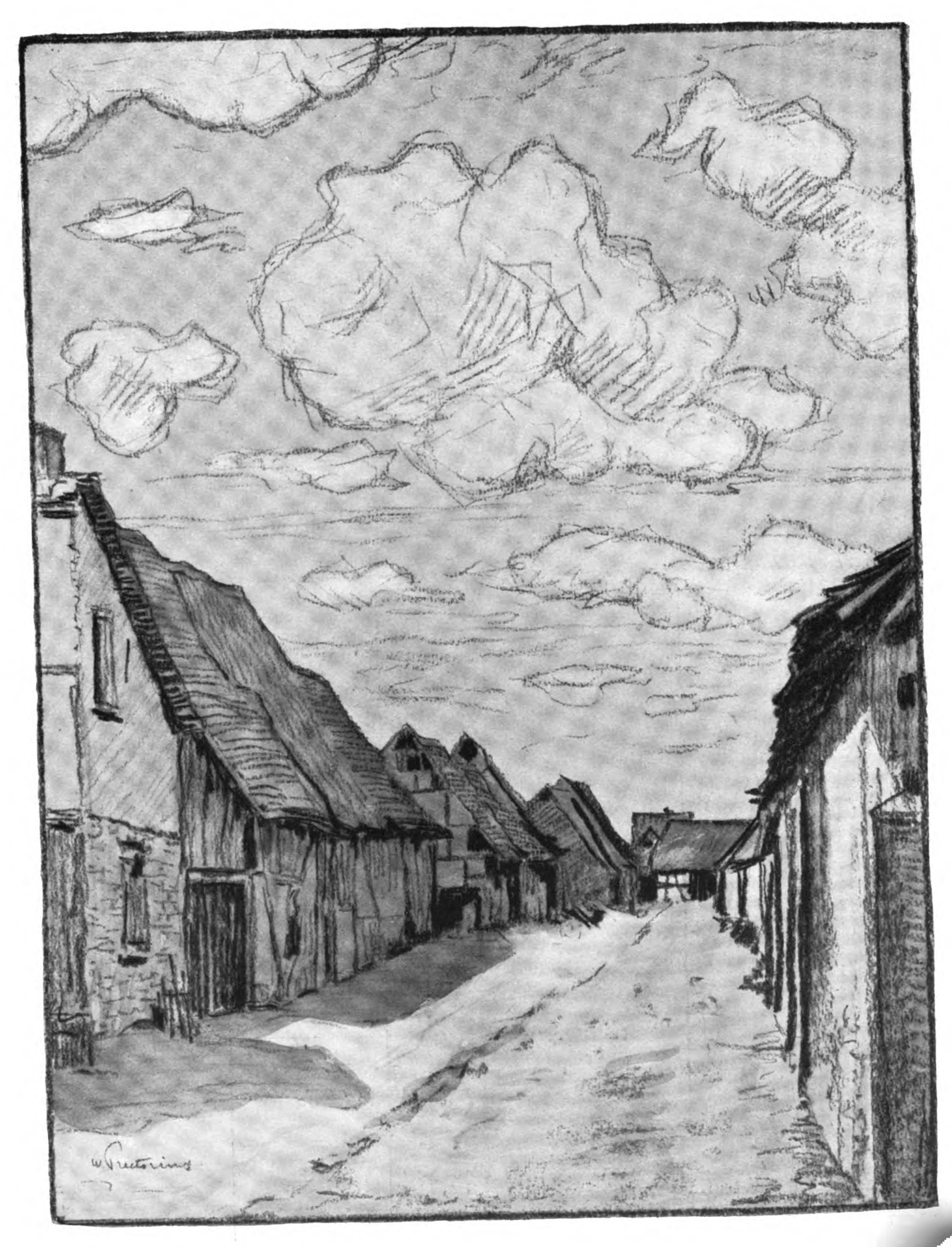




Februar

Mi.	1	Brigitte		Mi.	15	Formosus	
Do.	2	Lichtmeß		Do.	16	Quatember	
Fr.	3	Blasius		Fr.	17	Konstantia	
Sa.	4	Veronika		Sa.	18	Konkordia	
So.	5	**5. I. n. Ep.**		**So.**	19	**Sexagesimä**	
Mo.	6	Dorothea ☽		Mo.	20	Eucharius	
Di.	7	Richard		Di.	21	Eleonora ☾	
Mi.	8	Salomon		Mi.	22	Petri Stuhlf.	
Do.	9	Apollonia		Do.	23	Josua	
Fr.	10	Renata		Fr.	24	Matthias	
Sa.	11	Euphrosina		Sa.	25	Victorinus	
So.	12	**Septuages.**		**So.**	26	**Estomihi**	
Mo.	13	Benignus 🌕		Mo.	27	Hektor	
Di.	14	Valentinus		Di.	28	Fastnacht	

Straße in Zwingenberg a. d. Bergstraße.





März

Tag	Datum	Name	
Mi.	1	Ascherm. ●	
Do.	2	Mittfasten	
Fr.	3	Kunigunde	
Sa.	4	Adrianus	
So.	5	**Invokavit**	
Mo.	6	Eberhard	
Di.	7	Felicitas ☽	
Mi.	8	Philemon	
Do.	9	Prudentius	
Fr.	10	Henriette	
Sa.	11	Rosina	
So.	12	**Reminisc.**	
Mo.	13	Ernst	
Di.	14	Zacharias	
Mi.	15	Christoph ○	
Do.	16	Cyriacus	
Fr.	17	Gertrud	
Sa.	18	Alexander	
So.	19	**Oculi**	
Mo	20	Hubert	
Di.	21	Benediktus	
Mi.	22	Kasimir	
Do.	23	Eberhard ☾	
Fr.	24	Gabriel	
Sa.	25	Maria Verk.	
So.	26	**Lätare**	
Mo.	27	Rupert	
Di.	28	Gideon	
Mi.	29	Eustasius	
Do.	30	Guido ●	
Fr.	31	Philippine	

1. Marburg, Elisabethkirche. 2. Schloß.

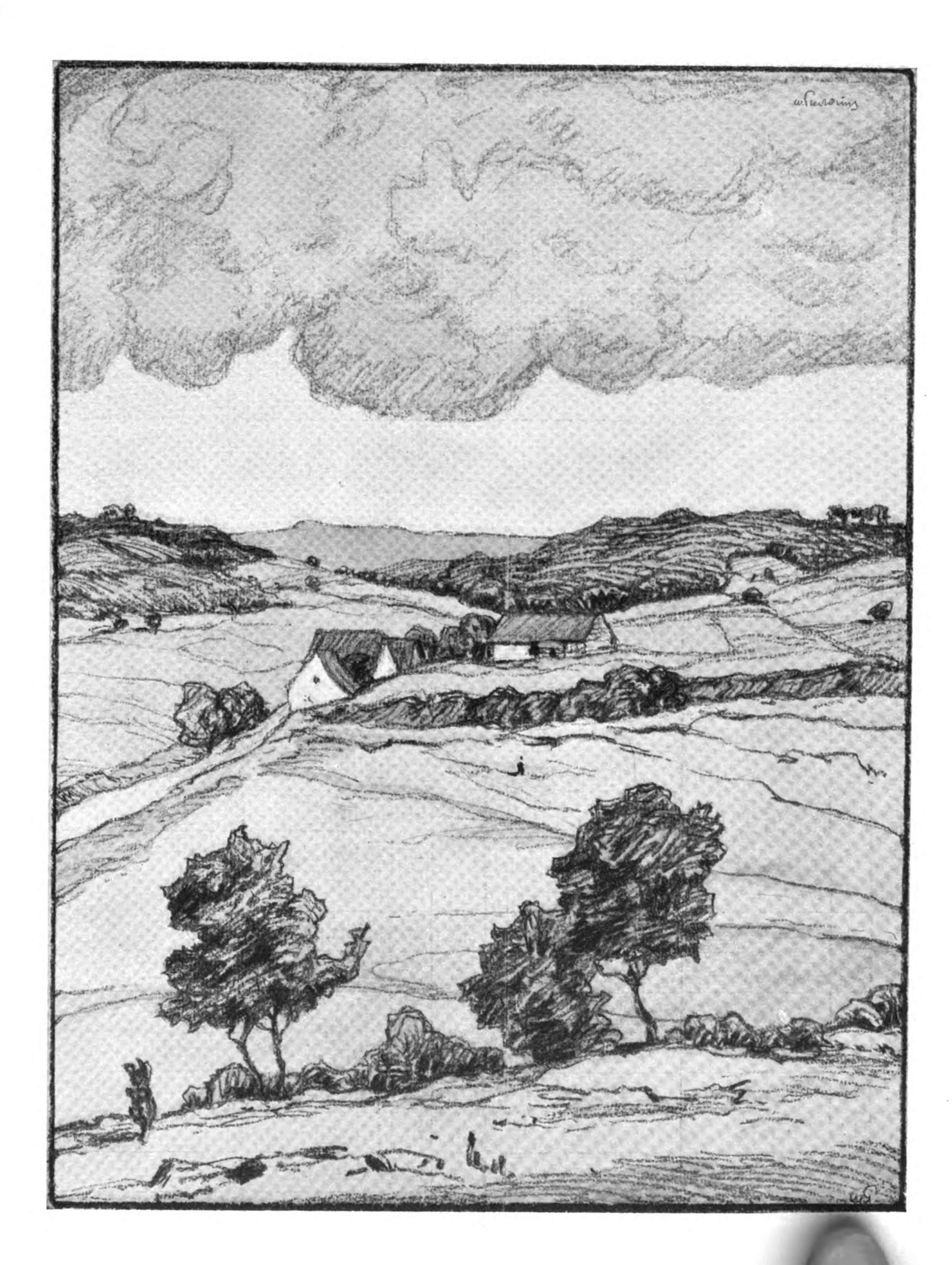




April

Sa.	1	Theodora		**So.**	16	**Ostern**
So.	2	**Judica**		Mo.	17	**Ostermontag**
Mo.	3	Christian		Di.	18	Florentin
Di.	4	Ambrosius		Mi.	19	Werner
Mi.	5	Maximus		Do.	20	Sulpitius
Do.	6	Sixtus ☽		Fr.	21	Adolf ☾
Fr.	7	Cölestin		Sa.	22	Lothar
Sa.	8	Liborius		**So.**	23	**Quasim.**
So.	9	**Palmarum**		Mo.	24	Adalbert
Mo.	10	Ezechiel		Di.	25	Markus Ev.
Di.	11	Hermann		Mi.	26	Raimarus
Mi.	12	Julius		Do.	27	Anastasius
Do.	13	Gründonn. ○		Fr.	28	Therese ●
Fr.	14	Karfreitag		Sa.	29	Sibylla
Sa.	15	Obadias		**So.**	30	**Mis. Dom.**

Blick auf Erzbach (Odenwald).



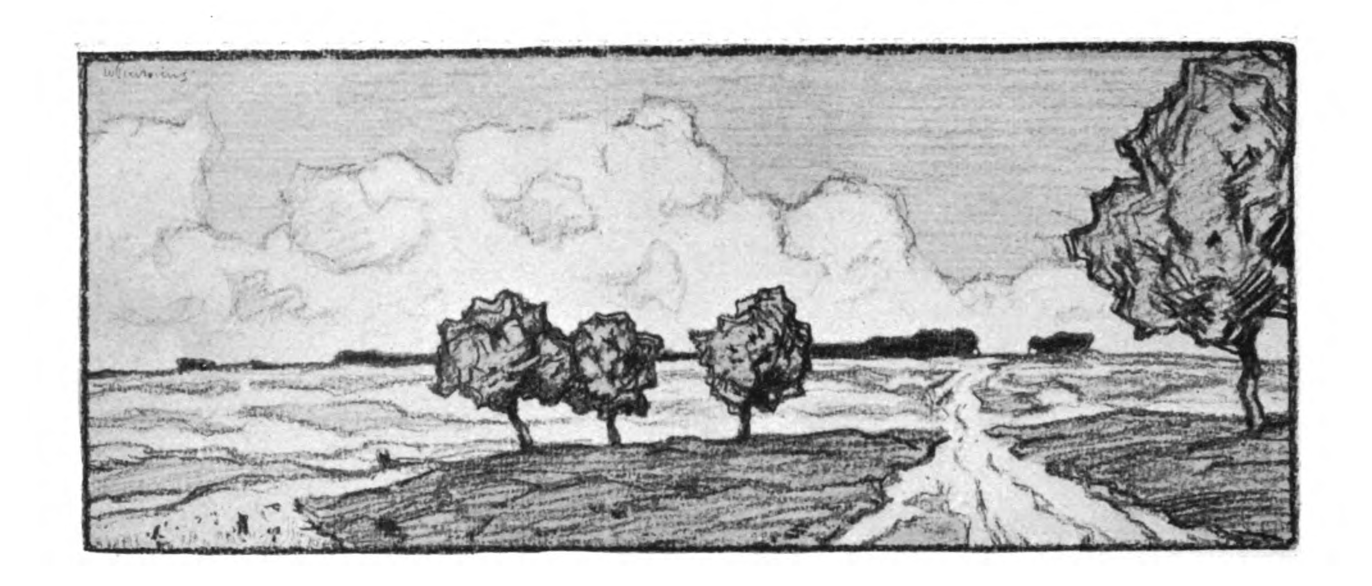


Mai

Mo.	1	Phil. Jak.	
Di.	2	Sigismund	
Mi.	3	Kreuz-Erfind.	
Do.	4	Florian	
Fr.	5	Gotthd. ☽	
Sa.	6	Dietrich	
So.	7	**Jubilate**	
Mo.	8	Stanislaus	
Di.	9	Hiob	
Mi.	10	Gordian	
Do.	11	Mamertus	
Fr.	12	Pankratius	
Sa.	13	Servatius ○	
So.	14	**Cantate**	
Mo.	15	Sophia	
Di.	16	Honorat	
Mi.	17	Jobst	
Do.	18	Quatember	
Fr.	19	Potentiana	
Sa.	20	Anastasius	
So.	21	**Rogate** ☾	
Mo.	22	Helena	
Di.	23	Desiderius	
Mi.	24	Esther	
Do.	25	**Himmelfahrt**	
Fr.	26	Eduard	
Sa.	27	Beda	
So.	28	**Exaudi** ●	
Mo.	29	Maximilian	
Di.	30	Wigand	
Mi.	31	Petronilla	

Ludwigshöh'allee bei Darmstadt.

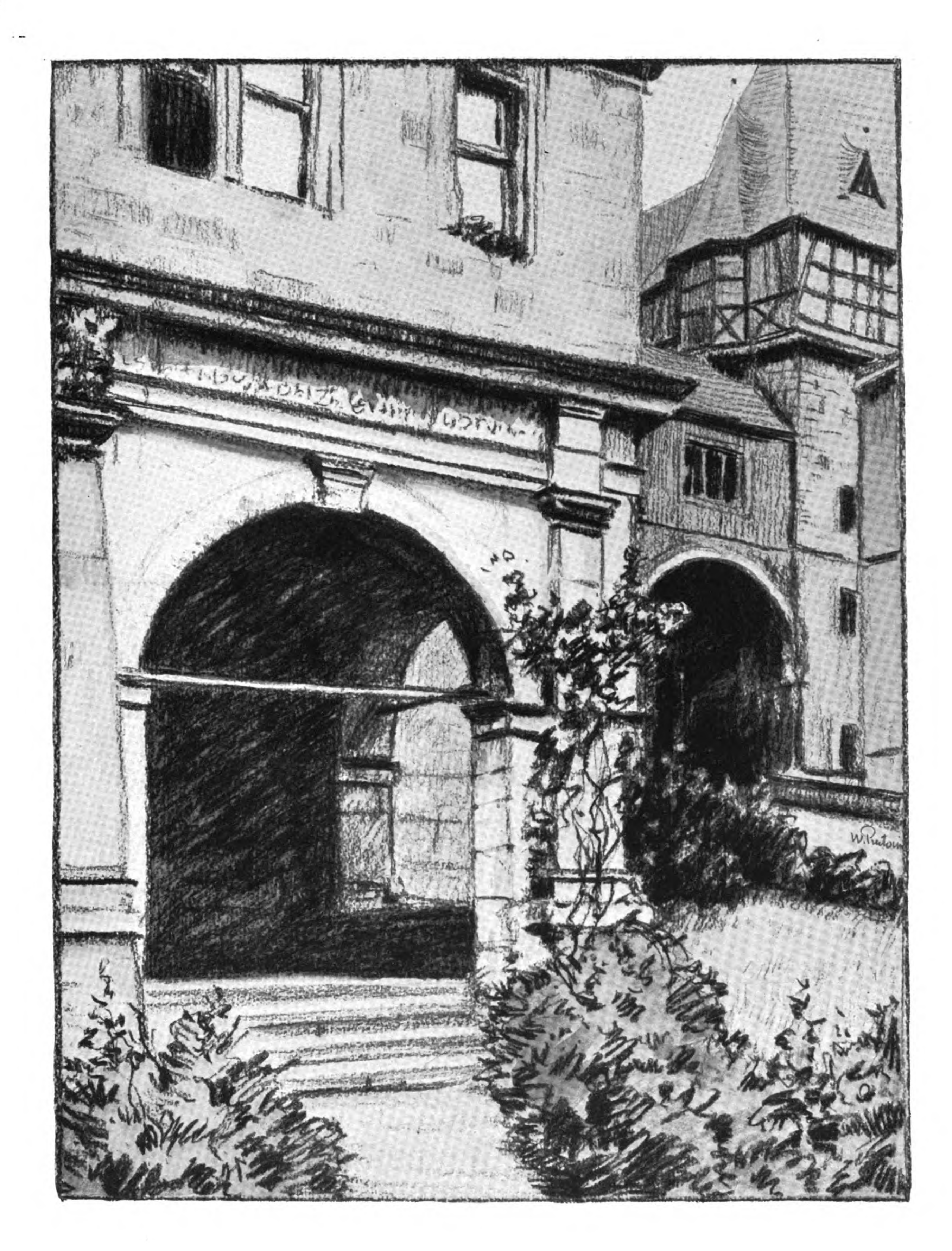




Juni

Tag	Datum	Name	
Do.	1	Nikodemus	
Fr.	2	Marcellinus	
Sa.	3	Erasmus ☽	
So.	4	**Pfingsten**	
Mo.	5	**Pfingstm.**	
Di.	6	Benignus	
Mi.	7	Lukretia	
Do.	8	Medardus	
Fr.	9	Barnim	
Sa.	10	Onuphr.	
So.	11	**Trinitatis** 🌕	
Mo.	12	Claudina	
Di.	13	Tobias	
Mi.	14	Modestus	
Do.	15	Fronleichnam	
Fr.	16	Justina	
Sa.	17	Volkmar	
So.	18	**1. S. n. Tr.**	
Mo.	19	Gerv. u. P. ☾	
Di.	20	Raphael	
Mi.	21	Jakobina	
Do.	22	Achatius	
Fr.	23	Basilius	
Sa.	24	Johann. d. T.	
So.	25	**2. S. n. Tr.**	
Mo.	26	Jeremias 🌑	
Di.	27	Siebenschläfer	
Mi.	28	Leo Papst	
Do.	29	Peter u. Paul	
Fr.	30	Pauli Ged.	

Marburg, Schloßhof.





Juli

Sa.	1	Theobald	
So.	2	**3. S. n. Tr.**	
Mo.	3	Cornelius ☽	
Di.	4	Ulrich	
Mi.	5	Anſelmus	
Do.	6	Jeſaias	
Fr.	7	Demetrius	
Sa.	8	Kilian	
So.	9	**4. S. n. Tr.**	
Mo.	10	Sieben Br.	
Di.	11	Pius ○	
Mi.	12	Heinrich	
Do.	13	Margareta	
Fr.	14	Bonaventura	
Sa.	15	Apoſtel-Tlg.	
So.	16	**5. S. n. Tr.**	
Mo.	17	Alexius	
Di.	18	Karolina	
Mi.	19	Ruth ☾	
Do.	20	Elias	
Fr.	21	Daniel	
Sa.	22	Maria Magd.	
So.	23	**6. S. n. Tr.**	
Mo.	24	Chriſtine	
Di.	25	Jakobus ●	
Mi.	26	Anna	
Do.	27	Berthold	
Fr.	28	Innozenz	
Sa.	29	Martha	
So.	30	**7. S. n. Tr.**	
Mo.	31	Germanus	

Otzberg im Odenwald.





August

Di.	1	Petri Kett. ☽
Mi.	2	Portiuncula
Do.	3	August
Fr.	4	Dominicus
Sa.	5	Perpetua
So.	6	**8. S. n. Tr.**
Mo.	7	Donatus
Di.	8	Ladislaus
Mi.	9	Romanus
Do.	10	Laurentius 🌕
Fr.	11	Titus
Sa.	12	Klara
So.	13	**9. S. n. Tr.**
Mo.	14	Eusebius
Di.	15	Mar. Himm.
Mi.	16	Isaak
Do.	17	Bertram ☾
Fr.	18	Emilia
Sa.	19	Sebald
So.	20	**10. S. n. Tr.**
Mo.	21	Anastasius
Di.	22	Oswald
Mi.	23	Zachäus
Do.	24	Bartholom. 🌑
Fr.	25	Ludwig
Sa.	26	Irenäus
So.	27	**11. S. n. Tr.**
Mo.	28	Augustin.
Di.	29	Joh. Enth.
Mi.	30	Benjamin
Do.	31	Rebekka ☽

1. Schloß Lich. 2. Aus Marburg.





September

Fr.	1	Aegydius		Sa.	16	Euphemia	
Sa.	2	Rahel		**So.**	17	**14. S. n. Tr.**	Eleonore, Großherzogin von Hessen, geb. 1871
So.	3	**12. S. n. Tr.**		Mo.	18	Siegfried	
Mo.	4	Moses		Di.	19	Januarius	
Di.	5	Nathanael		Mi.	20	Friederike	
Mi.	6	Magnus		Do.	21	Quatember	
Do.	7	Regina		Fr.	22	Moritz ●	
Fr.	8	Mariä G. ☽		Sa.	23	Joel	
Sa.	9	Bruno		**So.**	24	**15. S. n. Tr.**	
So.	10	**13. S. n. Tr.**		Mo.	25	Kleophas	
Mo.	11	Gerhard		Di.	26	Cyprianus	
Di.	12	Ottilie		Mi.	27	Kosm. u. Dem.	
Mi.	13	Christlieb		Do.	28	Wenzeslaus	
Do.	14	Kreuz Erh.		Fr.	29	Michael	
Fr.	15	Nikodemes ☾		Sa.	30	Hieron. ☽	

Schloß Eisenbach (Oberhessen).

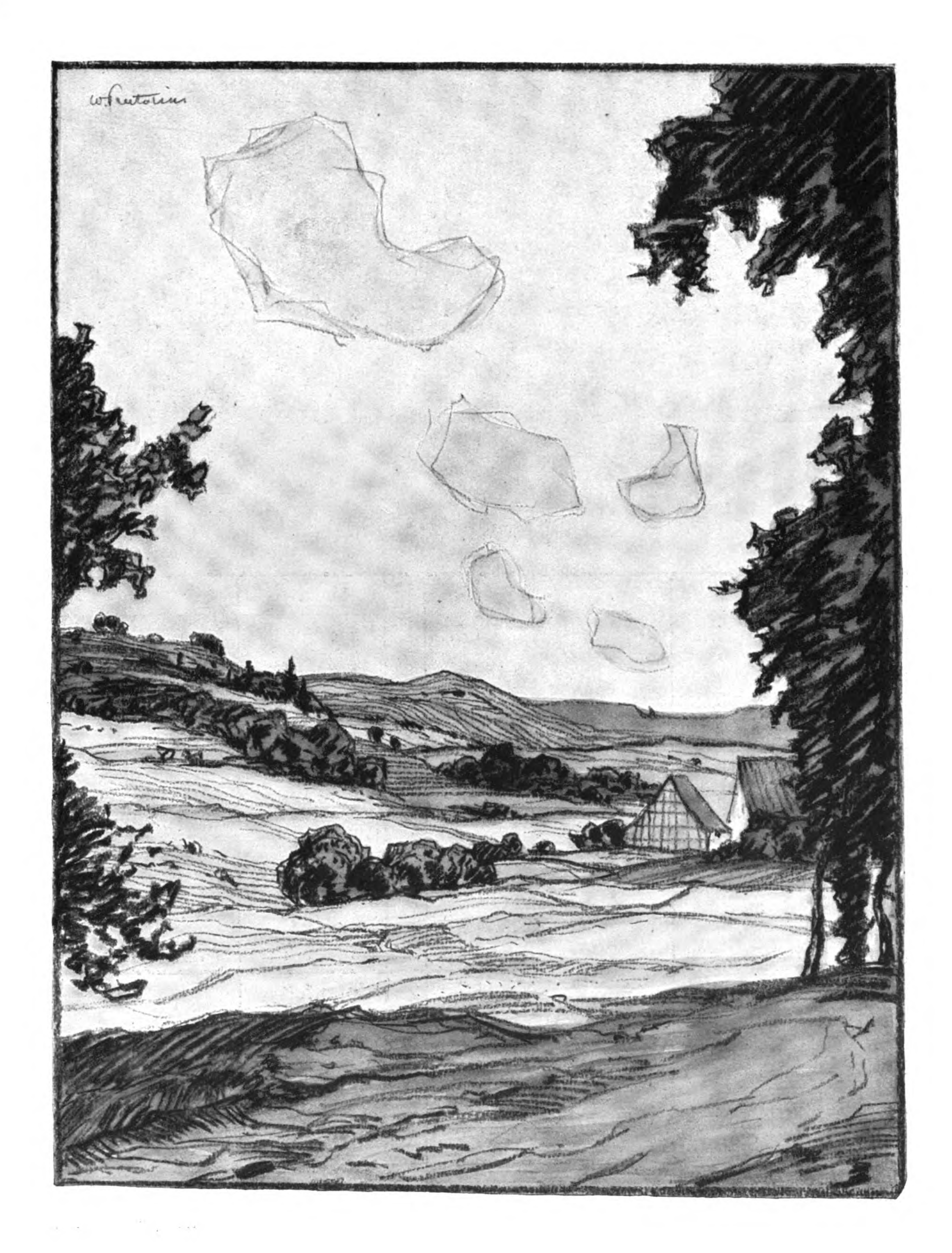




Oktober

So.	1	16. S. n. Tr.	
Mo.	2	Vollrad	
Di.	3	Ewald	
Mi.	4	Franz	
Do.	5	Fides	
Fr.	6	Charitas	
Sa.	7	Spes	
So.	8	17. S. n. Tr. ○	
Mo.	9	Dionysius	
Di.	10	Amalia	
Mi.	11	Burchard	
Do.	12	Ehrenfried	
Fr.	13	Koloman	
Sa.	14	Wilhelmine	
So.	15	18. S. n. Tr. ☾	
Mo.	16	Gallus	
Di.	17	Florentin	
Mi.	18	Lukas Ev.	
Do.	19	Ptolemäus	
Fr.	20	Wendelin	
Sa.	21	Ursula	
So.	22	19. S. n. Tr. ●	Auguste Viktoria, Deutsche Kaiserin, geb. 1858.
Mo.	23	Severinus	
Di.	24	Salome	
Mi.	25	Adelheid	
Do.	26	Amandus	
Fr.	27	Sabina	
Sa.	28	Simon, Juda	
So.	29	20. S. n. Tr.	
Mo.	30	Hartmann ☽	
Di.	31	Reformat.-Fest	

Bei Oberosten (Odenwald).

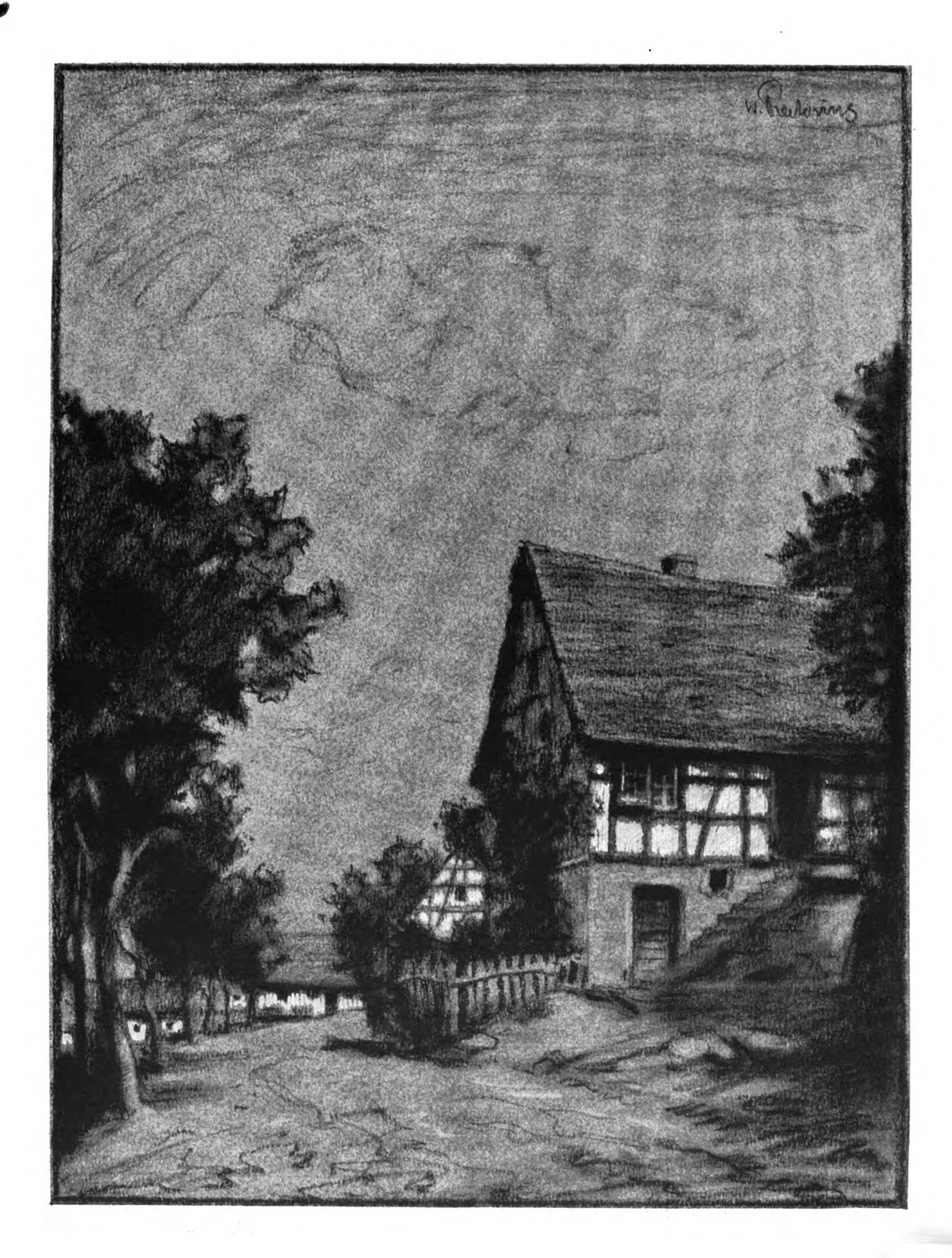


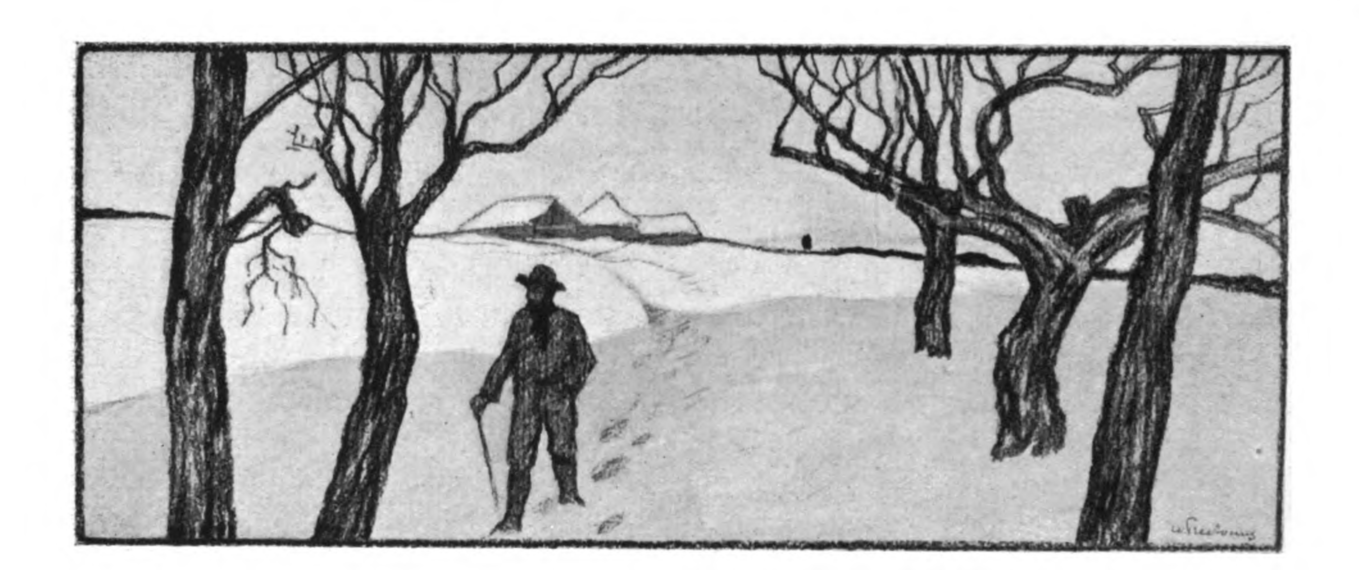


November

Mi.	1	Aller Heiligen	
Do.	2	Aller Seelen	
Fr.	3	Gottlieb	
Sa.	4	Charlotte	
So.	5	**21. S. n. Tr.**	
Mo.	6	Leonhard 🌕	
Di.	7	Erdmann	
Mi.	8	Claudius	Georg, Erbgroßherzog von Hessen, geb. 1906.
Do.	9	Theodorus	
Fr.	10	Martin Papst	
Sa.	11	Martin Bisch.	
So.	12	**22. S. n. Tr.**	
Mo.	13	Eugen ☾	
Di.	14	Levinus	
Mi.	15	Leopold	
Do.	16	Ottomar	
Fr.	17	Hugo	
Sa.	18	Gottschalk	
So.	19	**23. So. n. Tr.**	
Mo.	20	Edmund 🌑	
Di.	21	Mariä Opfer	
Mi.	22	Buß- u. Bettag	
Do.	23	Klemens	
Fr.	24	Leberecht	
Sa.	25	Katharina	Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen, geb. 1868.
So.	26	**Totenfest**	
Mo.	27	Lot	
Di.	28	Günther	
Mi.	29	Noah ☽	
Do.	30	Andreas	

Ellenbach im Odenwald.

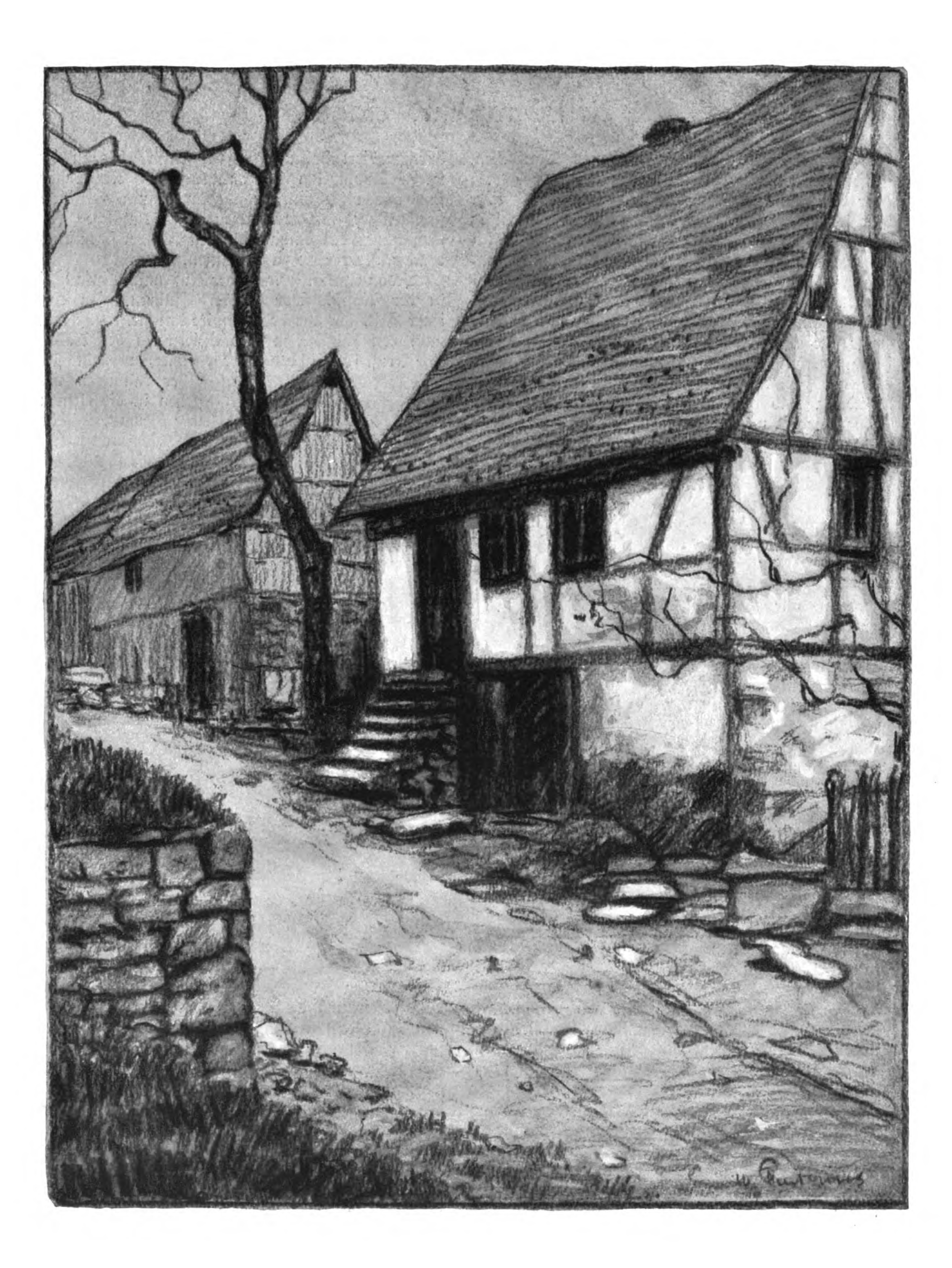




Dezember

Tag	Datum	Name	
Fr.	1	Arnold	
Sa.	2	Candidus	
So.	3	**1. Advent**	
Mo.	4	Barbara	
Di.	5	Abigail	
Mi.	6	Nikolaus ◯	
Do.	7	Antonia	
Fr.	8	Mariä Empf.	
Sa.	9	Joachim	
So.	10	**2. Advent**	
Mo.	11	Waldemar	
Di.	12	Epimachus ☾	
Mi.	13	Lucia	
Do.	14	Quatember	
Fr.	15	Johanna	
Sa.	16	Ananias	
So.	17	**3. Advent**	
Mo.	18	Christoph	
Di.	19	Ammon	
Mi.	20	Abraham ●	
Do.	21	Thomas Ap.	
Fr.	22	Beata	
Sa.	23	Ignatius	
So.	24	**4. Advent**	
Mo.	25	**Weihnachten**	
Di.	26	**2. Weihnacht.**	
Mi.	27	Johannes Ev.	
Do.	28	Unsch. Kind. ☽	
Fr.	29	Jonathan	
Sa.	30	David	
So.	31	Sylvester	

Häuser in Langental (Odenwald).

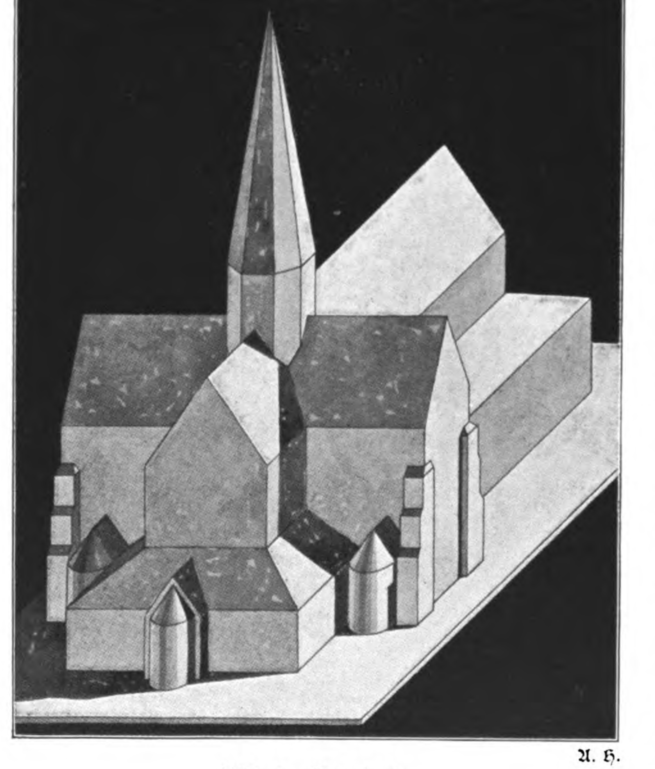


Arnsburg und Haina.

Ein eigener Geist beherrscht unser Kunstleben, insonderheit die Architektur unserer Tage, der Geist der Einfachheit, Zweckmäßigkeit, Wahrheit. Wer die letzten Ausstellungen besucht und vor allem in Darmstadt sich umgesehen hat, dem wird die bewußte Schlichtheit der Wohnungskunst nicht entgangen sein. Vergebens suchte man an den ausgestellten Bauten den Zierat, ohne den vor wenigen Jahren auch das kleinste Haus nicht denkbar war, die Türmchen und Erker, die Verdachungen und Bekrönungen, alle die Auf- und Ausbauten, die als Zeichen von Bildung und Besitz genommen werden sollten. Die Absicht ist nicht mehr zu verkennen. Weder Burg noch Schloß, weder Villa noch Palais will das Wohnhaus sein, sondern ein behäbiges rechtschaffenes Bürgerheim, wie es die geruhige Zeit unserer Großeltern schuf, anspruchslos und ansprechend, einfach aber echt, schlicht doch nicht schlecht.

Den Verzicht auf Schmuckformen könnte man für das Gegenteil von Kunst nehmen und man darf sich in der Tat nicht verhehlen, daß diese Armut im Geiste des Schönen nicht das letzte Ziel der Bewegung unserer Tage sein kann. Aber grundlos ist der Kampf gegen die Vorherrschaft des Ornamentes gewiß nicht. Die Verblendung der Fassaden mit sinnlosen Architekturgebilden, der Aufputz der Zimmer mit unverstandenem Schmuck, die Ueberladung des Hausrates mit überflüssigem Prunk, der Widerspruch zwischen der üppigen Form und dem mageren Material, der Gegensatz zwischen Schein und Wahrheit haben die Strömung gebracht, die in der Rückkehr zur Einfachheit das einzige Mittel zur Gesundung sieht. Kein Wunder, wenn unser Bauen im Zeichen eines Stiles steht, der weder durch den Reichtum seiner Formen noch durch die Glut seiner Farben auffällt. Nachdem wir im Laufe weniger Jahrzehnte alle Bauarten durchprobiert haben, von der Antike bis zu den letzten Ausläufern der „altdeutschen" Richtungen, sind wir beim Empire angelangt, um aus dieser strengen und nüchternen Neuauflage klassischen Formenschatzes den Anhalt für den künstlerischen Ausdruck unserer Zeit zu gewinnen.

Schon einmal erklang der Ruf nach Einfachheit in der Kunst. Vor hundert Jahren. In eben jener Zeit, die uns das Empire brachte. Daß man nach den Künsteleien und Spielereien des Rokoko eine ernstere Richtung herbeisehnte, versteht sich. Aber kaum zu verstehen ist die elementare Gewalt, mit der die Bewegung führende Geister ergriff. Wüßten wir nicht, daß Wilhelmstal und Wilhelmshöhe Schöpfungen eines und desselben Meisters wären, wir müßten das zierliche französische Schloß auf der Nordseite und den steifen englischen Bau am Osthange des Habichtswaldes für Arbeiten zweier Gegner halten. —



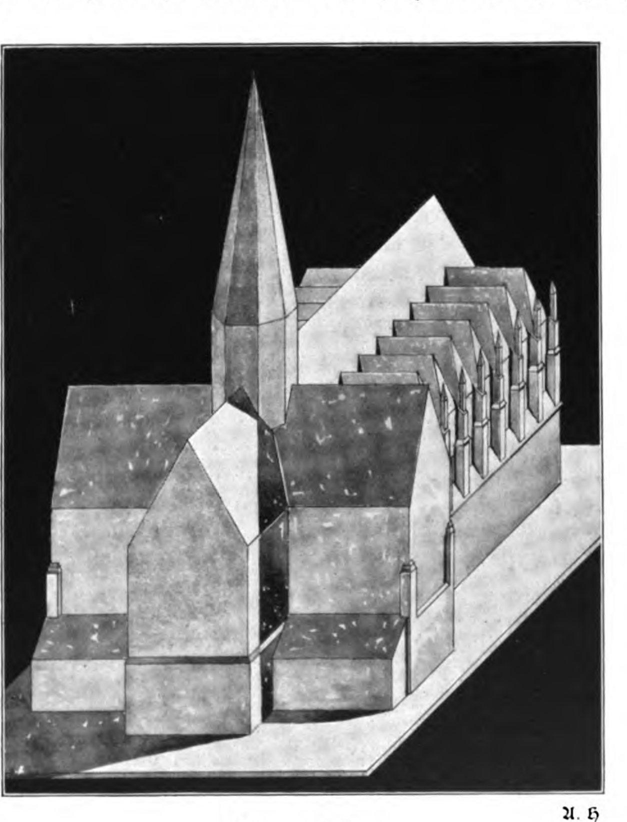
A. H.

Abb. 1. Arnsburg.

Niemals aber wurde der Kampf gegen die Ueppigkeit der Architektur schärfer geführt, als im 12. Jahrhundert, da man mit der Zucht der Klöster auch ihre Kunst revidierte. Und niemals sind interessantere kirchliche Bauten entstanden, als in eben dieser bewegten Zeit, da in Burgund die Spaltung des großen Ordens von Montecasino vor sich ging, im Streite der jungen Benediktiner und der alten, im Wettbewerbe asketischer Ackerbauer und kunstfreudiger Gelehrter, im Kulturkampf der grauen und schwarzen Mönche, der Zisterzienser und Cluniazenser.

Der Unterschied der beiden Rivalinstitute von Cluny und Citeaux lag ebensosehr auf dem Gebiete der Lebensweise wie der Baugrundsätze. Den auffallendsten Gegensatz zu der farbenfreudigen skulpturprächtigen Architektur des mächtigen Zentralklosters alter Observanz, der schon recht früh bei den Zisterzienserkirchen zum Ausdruck kam, bildete

die Einschränkung der Zierformen wie der Verzicht auf figürliche Darstellung und Polychromie. Die Mönche, die in der ethischen Bekämpfung Clunys einen wesentlichen Teil ihrer Mission erblickten, hatten keine Veranlassung aus ihrer grundverschiedenen, kunstfeindlichen Aesthetik ein Hehl zu machen. Der Bettelstolz mochte ihnen sogar gut stehen. „Bunte Bilder, gestickte Gewänder, bemalte Behänge, farbige Fenster, das alles fröhnt der Augen Lust und nicht der Seele Heil" so spricht der Zisterzienser zum Cluniazenser um die Mitte des zwölften Jahrhunderts und kein Geringerer, als Bernhard von Clairvaux, der große Apostel des neuen Ordens, hatte den Mut, in einer geharnischten Anklageschrift gegen Cluny, der er den harmlosen Namen apologia ad Guilielmum sancti Theodorici abbatem gab, auszuführen: „Die Affen und die Löwen, die ungeheuerlichen Centauren und gefleckten Tiger, die Krieger im Sturm und die Jäger, die ins Horn stoßen, was sollen sie im Hause Gottes? Unter einem Kopfe siehst du viele Leiber und auf einem Leibe viele Köpfe. Dem Vierfüßler gibt man den Schwanz einer Schlange und dem Fisch das Haupt eines Vierfüßlers." Das sind die Skulpturen von der Art, wie sie in Hersfeld und Breitenau, den Benediktinersiedelungen alten Schlages, noch heutigen Tags zu sehen sind. Von den Altären verschwindet das Gold, von den Paramenten die Seide, von den Wänden die Malerei, aus den Fenstern die Buntverglasung, vom Fußboden das Mosaik und vom Pergament die Initiale. Auch im Aeußeren sollte sich das Zisterzienseroratorium von den Prunkmünstern der Männer von Cluny auf den ersten Blick unterscheiden. Die Doppeltürme aus Quadern, wie wir sie auch an den beiden Benediktinerplätzen an der Fulda treffen, wichen einem Dachreiter aus Holz. Ein wahrer Kampf entbrannte gegen die Apsis. Rechteckige Kapellen, oft zu einem ganzen Kranze vereinigt, traten an die Stelle der alten halbkreisförmigen Altargehäuse, welche die Kirchen, die großen wie die kleinen, seit Alters so malerisch belebt hatten.



A. H.

Abb. 2. Haina.

Zwei Denkmäler besitzt Hessen, die erzählen können von der Zeit, da der Kampf gegen eine Kunstrichtung geführt wurde, die im ganzen Abendlande sich Bürgerrecht erworben hatte, Arnsburg und Haina. Die Art der Gründung ist die übliche an dem einen Platze und am andern. Auch die Geschichte der ersten Jahre ähnelt sich in Arnsburg wie in Haina. Ein begüterter Edelmann stiftet die geistliche Anstalt um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, hier Poppo von Reichenbach, dort Konrad von Hagen und Arnsburg. Die Siedelung, die am Gründungsort nicht recht gedeihen will, wird verlegt in ein wasserreiches Waldtal, wie es die Zisterzienser lieben. Der Nachkomme des Stifters sorgt weiter für günstige Lebensbedingungen. Für Arnsburg holt 1174 Kuno von Münzenberg die neuen Mönche aus dem gut beleumundeten Eberbach, zum berühmten Citeaux selbst zieht 1215 Heinrich von Ziegenhain, im Büßergewande die Gunst des Mutterklosters für den Konvent von Haina zu erwirken. Die Mönche führen, mit sich selbst beschäftigt und der Geschichte ihren Lauf lassend, das arbeitsame sorgenfreie Leben harmloser wohlhabender Großbauern, bis ihre Zeit erfüllt ist. Der Abtei in Nordhessen bringt die Reformation, der in Südhessen der Reichsdeputationshauptschluß das Ende mehr segensreicher als fruchtloser Jahrhunderte.

Was an kirchlicher Architektur in Arnsburg und Haina überkommen ist, spricht beredter von der kunstgeschichtlichen Vergangenheit der beiden versteckten Plätze und ihrer Bedeutung für die hessische Archäologie, als die dürftigen Angaben der Chronisten. An beiden Stellen ein dreischiffiges kreuzförmiges Gotteshaus von der Größe einer Bischofskirche, der Mutter Gottes geweiht, in Zwischenräumen erbaut, das Werk mehrerer Meister, romanisch begonnen und gotisch vollendet. Die Zisterzienserart kennzeichnet im Aeußeren das Fehlen der Frontaltürme, im Inneren die Verkümmerung der Gewölbedienste. Dem ankommenden Fremden legitimiert der Dachreiter auf der Vierung das Bethaus

weithin als Oratorium der Religiosen von Citeaux. In Arnsburg auch findet sich die niedrige Vorhalle, das breitgestellte Paradies, das Spezifikum des Ordens, das freilich in Haina fehlt. Das ist nicht die einzige Verschiedenheit zwischen den auch in der Erbauungszeit nicht ganz übereinstimmenden Schwesterkirchen. In Arnsburgs verfallener Basilika noch die schwere gebundene Wölbung des quadratischen Schematismus, in Hainas wohl erhaltener Hallenkirche bereits das elegante System der durchgehenden rechteckigen Travee. Dort noch die solide vierkantige Arkadenstütze, hier der schlanke Rundpfeiler, fast so gut getroffen wie bei Sankt Elisabeth in Marburg, im einen Falle die Anlage beruhigend starker Außenmauern und übertrieben schwerer Eckarmierungen als Widerlager der gedrückten Wölbungen, im andern die rythmische Vorlage leichter fialengekrönter Strebepfeiler an der geschwächten Oberwand zur Abfangung der gestelzten Joche, wie sie der Marburger Schule geläufig sind, bei der älteren Kirche im Süden die bescheidenen ungeteilten Lichtöffnungen der frühen Zeit, beim jüngeren Bau im Norden breite Maßwerkfenster, im Ebenmaß der Zeichnung zum Besten gehörend, was die deutsche Erstlingsgotik aufweisen kann. Der vornehmste Unterschied aber: Die Ostteile zeigen zwei völlig verschiedene Abschnitte in der Entwickelung des Ordenschores. In Arnsburg behaupten die Apsiden noch ihr altes Recht. Freilich ordnen sie sich dem rechteckigen Zisterzienserumgang unter, der in der Kapellenanordnung eine typisch klare Ausbildung erfahren hat. Hainas magerer Chorgrundriß zeigt drei rechteckige, an einander gereihte Kapellen an der Ostseite der Kreuzarme bei gänzlich anbautenfreiem Hauptaltarhause, die Normalie des Zisterzienserchors einfachster Ordnung und strengster Regel.

In einem Punkte sehen sich beide Bauten wieder ähnlicher, im Verzicht auf die Dekoration. Reicherer Skulpturenschmuck, wie ihn Fritzlar und Gelnhausen besitzen, farbensatte Wandmalereien, wie sie Treysa und Wetter bewahrt haben, leuchtende Buntverglasung, wie sie in Hersfeld und Marburg sich findet, haben weder an der Wohra noch an der Wetter eine Stätte gefunden. Und wenn Haina reicher und freundlicher ausgefallen ist, als es im Durchschnitt bei den Bauten des Ordens üblich, so mag das daher kommen, daß die letzten Teile des langsam wachsenden Werkes in einer Zeit entstanden, als die Macht der Bewegung gebrochen war und neue Orden auftraten, der Kultur der Klöster neue Bahnen zu weisen. Auch im heiteren Reiche der Kunst — das können uns Hainas fortgeschrittenere, abgeklärte Formen besser sagen, als Arnsburgs unentwickelte herbe Architektur — regieren strenge Herren nicht lange.

Die negierende Tendenz der Mönche von Citeaux hat dem Abendlande das Gegenteil von dem gebracht, was die Weltverächter wollten, statt des Rückschrittes einen Fortschritt, wie er in der Geschichte der Baukunst weder vorher noch nachher zu verzeichnen war, einen gänzlich neuen Stil, die Gotik. Im Wesen der kollegialen Verfassung und straffen Disziplin des Ordens lag es begründet, daß die Eiferer der jungen Bewegung zum internationalen Siege verhalfen, die durch die Kraft und Logik der Konstruktionen, die Klarheit und Neuheit der Formen der glänzenden, aber erstarrten Kunst der veraltet organisierten Gegner den Untergang brachte. Aus dem neuen Kirchenbauprogramm erwuchsen neue Aufgaben und neue Lösungen. Die über Nacht gereifte Wölbekunst, die sich die rührigen Kulturtechniker für ihre Zwecke dienstbar machten, änderte Grundriß, Aufriß und Einzelformen des Gotteshauses. Das Ornament sollte eine Blüte erleben, wie sie der Antike in ihren besten Jahren unbekannt blieb. Ohne es zu ahnen, schuf der Orden, der den Kampf gegen die üppige Basilika auf seine Fahne geschrieben hatte, die Bedingungen, welche die Wunder der gotischen Dome ermöglichten.

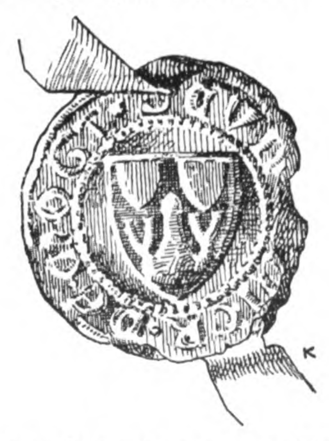
Nicht anders, als der verneinenden Richtung Citeaux' mag es der Strömung unserer Tage gehen, die in der Vereinfachung der Kunstformen den alleinigen Weg zur Vervollkommnung sieht. Schon mehren sich die Zeichen dafür, daß das Ornament und die Farbe wieder zur Herrschaft kommen. Der eintönige Wandanstrich, die weiße Decke, das glatte Möbel ist als Ausweis modernen Empfindens und geklärten Geschmackes nicht mehr ausreichend. Nachdem wir die aufdringliche Scheinkunst des letzten Vierteljahrhunderts in ihrer Charakterlosigkeit erkannt und verachten gelernt haben, nachdem wir in der Schule der Enthaltsamkeit den Grundwahrheiten des Schönen wieder auf die Spur gekommen sind, haben wir ein Anrecht erworben, uns wieder des Reichtums zu freuen, der als Wesen der Kunst gelten darf und die Blüteperioden ihrer Geschichte kennzeichnet. Auch dafür fehlt es nicht mehr an Anzeichen, daß wir dem veränderten Material, den veränderten Konstruktionen und den veränderten Aufgaben entsprechend einen neuen Ausdruck finden, eine eigene selbständige Formensprache, den längst ersehnten Stil unserer Zeit. Auch in unseren Tagen ist ein Kampf der Geister entbrannt. Im Wettbewerbe gegen einander stehen die geschichtliche Schule und die moderne, die Reaktionäre und die Fortschrittler, die Alten und die Jungen. Und wenn es wahr ist, daß der Jugend die Zukunft gehört, so kann es nicht zweifelhaft sein, auf welche Seite sich der Sieg neigen wird. Täuschen nicht die Werke unserer führenden Meister, so gehen wir einer neuen Blüteperiode entgegen.

A. Holtmeyer.

Meister Kuno, ein Mainzer Maler aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

In seiner „Mittelrheinischen Kunst" hat kürzlich Friedrich Back [1]) auch einige urkundlichen Nachrichten über mittelalterliche Künstler zusammengestellt, die in ihrer Spärlichkeit aufs neue zeigen, wie dürftig im allgemeinen die literarischen und handschriftlichen Quellen sind, die sich, selbst aus einer künstlerisch reich bewegten Zeit, über Künstler und Kunstwerke des Mittelalters zusammenbringen lassen. Unter diesen Umständen mag die Kenntnis einer Urkunde von Interesse sein, die sich auf einen Mainzer Maler aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts bezieht. Steht sie auch vereinzelt da, so bietet sie doch etwas mehr als den bloßen Namen; es ist nämlich die am 12. April 1341 ausgestellte Quittung des Künstlers über eine Zahlung, die ihm Graf Wilhelm II. von Katzenelnbogen für gelieferte Arbeiten durch Vermittlung des Heinz Zum Jungen geleistet hatte.

Der Wortlaut der auf Pergament geschriebenen Urkunde [2]) ist folgender: Jch Kune der meler zu Mentze verjehen und beken mich an disem brife, daz Heinze Zum Jungen mich bezalt hat von mines hern wegen grafen Wilhelms von Katzen-



elnbogen sibendehalb phunt und vir schilling heller fur drau par wapenkleider und von helmen und fur einen sadel, und sagen Heinzen und minen herren den grafen dez geldes ledig und los. Zu urkunde so geben ich in disen brif besigelt mit minem ingesigel. Actum anno domini M°CCCxl primo feria quinta post festum Pasce.

Auch das hier in etwas vergrößertem Maßstabe abgebildete Siegel des Malers ist, wenn auch von der Urkunde gelöst, noch vorhanden, und bis auf einige Defekte, gut erhalten. Die Umschrift ist ergänzt so zu lesen: S · CVNonis picTOR · DE · MOGT · (sigillum Cunonis pictoris de Moguntia), stimmt also mit den entsprechenden deutschen Worten der Urkunde genau überein, auch darin, daß sie zeigt, daß es sich nicht um einen aus Mainz stammenden oder den Namen „von Mainz" führenden Maler handelt, sondern daß der Meister in Mainz seßhaft gewesen ist.

Back führt unter den aus Archivalien festgestellten Mainzer Malernamen zu den Jahren 1353 und 1355 einen Kunz (Cuntze, Cuntzechen, Cuntzel) auf [3]). Die Vermutung liegt nahe, daß es sich dort um denselben Maler handelt, der dem Grafen von Katzenelnbogen 1341 die obige Quittung ausgestellt hat, die uns nun auch über die Art seiner Kunstübung einigen Aufschluß gibt.

Wappenkleider, Helme und Sättel sind es, die er dem Grafen geliefert hat. Dies mag zunächst befremdlich erscheinen, und man muß sich das farbenprächtige Bild eines in vollem Turnierschmucke einhersprengenden Ritters der damaligen Zeit vergegenwärtigen, um zu verstehen, daß sich hier, wo fast jeder Teil der Rüstung, einschließlich Sattel und Pferdedecke, mit dem Wappen des Reiters geschmückt war, für den Maler reichlich Gelegenheit bot, seine Kunst auszuüben. Zunächst muß daran erinnert werden, daß ja die Ausschmückung der Schilde, die der Malerinnung, der Schilderzunft den Namen gegeben hat, sich nicht auf das einfache Aufmalen des Wappenbildes auf den Kreidegrund des Holzes beschränkt hat, sondern daß die Herstellung von Prunkschilden, wie sie sich in Seedorf und in der Elisabethkirche zu Marburg in interessanten Beispielen erhalten haben, mitunter eine komplizierte Technik erforderte und eine auch in der Modellierung von Figuren geübte Hand

[1]) Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im 14. und 15. Jahrhundert von Friedrich Back. Frankfurt a. M. 1910. Festschrift zur Feier des 75 jährigen Bestehens des historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen.

[2]) Sie befindet sich im Samtarchive zu Marburg O,1512.

[3]) A. a. O. S. 8 f.

voraussetzte [1]). Und so ist es nichts auffallendes, wenn wir nicht nur die Vergoldung des Helms oder einzelner Metallbänder daran, sondern auch seine plastische Ausschmückung mit dem Helmkleinod und der Helmdecke in den Händen von Malern finden. Die oft recht umständlichen Helmkleinode mußten der Natur der Sache nach aus einem möglichst leichten Stoff (Leder, dünnem Holz u. dgl.) hergestellt werden und verlangten nach jedem ernsthaften Gebrauche im Turnier eine Ausbesserung oder Erneuerung. Es erklärt sich leicht, daß in den Rechnungen der Maler für die Angehörigen des Ritterstandes der Posten „Arbeit an den Helmen" oft genug vorkam.

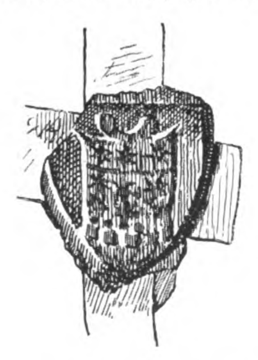
Auch das Wappenkleid, ein ärmelloses, an den Seiten aufgeschlitztes Gewand, das der Ritter über der Rüstung trug, war mit dem Wappenbilde geschmückt, das entweder eingewebt, oder darauf gestickt, oder aber aus anderen Stoffen ausgeschnitten und aufgenäht war; ja es scheint nicht ausgeschlossen, daß das Wappen auch mit Farben auf das Kleid aufgemalt wurde. Die Bemalung von Tuchstoffen ist ja in jener Zeit nichts auffallendes, wie uns z. B. bezeugt ist, daß im 15. Jahrhundert die Tücher um ein fürstliches Himmelbett durch den Hofmaler bemalt worden sind.

Selbst der Sattel des Ritters trug, wie Siegel und Miniaturen erkennen lassen, auf der hinteren Seite der hohen Rücklehne Wappenschmuck, und so kann es nicht Wunder nehmen, wenn Meister Kuno dem Grafen Wilhelm auch einen Sattel geliefert hat, den er zwar nicht selbst angefertigt, sondern nur durch Aufmalen des katzenelnbogischen Löwen gebrauchsfertig gemacht hatte. Dies Zusammenwirken der beiden Handwerke erklärt es übrigens, daß wir, was auch für Mainz ausdrücklich bezeugt ist [2]), Maler und Sattler im Mittelalter als Angehörige derselben Zunft finden.

Von einem gewissen Interesse ist schließlich auch das Siegel mit dem Wappen unseres Malers oder, besser gesagt, mit dem Malerwappen, ein für diese Zeit wohl einzig dastehendes Beispiel. Der Schild enthält oben zwei kleinere Schildchen und unten eine Figur, die sich schwer deuten läßt. Daß die beiden Schildchen sich auf das Gewerbe des Malers, die Schilderkunst, als redende Wappenbilder beziehen, ist wohl ohne weiteres klar. Die Vermutung liegt also nahe, daß auch die dritte, untere Figur mit dem Beruf des Malers zusammenhängt und vielleicht ein Gerät zum Malen darstellen soll, rund, mit einer erhöhten Handhabe in der Mitte und paarweise angeordneten Näpfchen an den Seiten, also eine Art Palette. Vielleicht ist das Siegel selbst — die Vielseitigkeit der damaligen Künstler läßt dies nicht ausgeschlossen erscheinen — ein aus den Händen Meister Kunos hervorgegangenes Kunstprodukt.

Wenn die hier veröffentlichte Urkunde auf die kunstgewerbliche Tätigkeit in Mainz im 14. Jahrhundert und auf die Beziehungen der Künstler zu den benachbarten Territorialherren ein Streiflicht wirft, so darf anhangsweise noch auf ein ähnliches Dokument hingewiesen werden, eine Quittung, die für den nämlichen Grafen Wilhelm II. von Katzenelnbogen ausgestellt ist und die sich ebenfalls auf kriegerische Ausrüstungsstücke beziehen muß [3]). Sie datiert vom 28. März 1347, ist ausgestellt von „meister Conrat platenmechir burger zu Mentzen" und erkennt die Teilzahlung einer Schuld von 25 Pfund Heller auf eine Forderung von 29 Pfund an. Die Bezeichnung „platenmechir" bedeutet offenbar nicht den Zunamen des Meisters Konrad, sondern bezieht sich auf das Handwerk, das er ausübte, auf die Herstellung von Plattenpanzern, die die Brust des Ritters schützten und auf dem Rücken zusammengeschnallt wurden. In der Urkunde selbst ist zwar nur von einer Schuld des Grafen, nicht von einer Warenlieferung die Rede, aber wir dürfen nach dem Vorstehenden annehmen, daß es sich um Plattenharnische handelt, die der Meister dem Grafen geliefert hatte. Auch er führte übrigens, wie die nebenstehende Skizze zeigt, ein Siegel, das von seinem Gewerbe Zeugnis ablegt. Es enthält einen Schild mit einem Brustharnisch. Die Buchstaben der Umschrift sind leider abgebrochen und verloren.

F. Küch.



[1]) Ich verweise auf die von L. Bickell herrührenden Beschreibungen der Marburger Schilde in Warneckes „Mittelalterliche heraldische Kampfschilde in der St. Elisabethkirche zu Marburg". Berlin 1884.

[2]) Back nach Heidenheimer a. a. O. S. 8.

[3]) Sie ist im Marburger Staatsarchiv Abt. Katzenelnbogen.

Die schöne Maria von Mainz und andere Darstellungen der Mutter Gottes am Mittelrhein.

Die Kunsthistoriker [1]), die sich zuerst eingehend mit unserem Gebiete beschäftigten, haben die Meinung ausgesprochen, es gäbe keine Mittelrheinische Schule von ausgesprochener Eigenart und Selbstständigkeit. Ich glaube, der Begriff „Schule" wird hier überspannt und diese hochverdienten Forscher, die doch selbst erst einer besseren Wertschätzung der Mittelrheinischen Kunst die Bahn brachen, haben insofern Unrecht; es gibt eine mittelrheinische Kunst von landschaftlich-individueller Sonderart.

Im Louvre steht die Tonstatue einer Maria mit dem Kinde, dort wie einst von Michel [2]) mit der Begründung „un peu d'influence française se mêle ici á l'inspiration allemande" alsacienne genannt, aber schon von Vöge [3]) als ausgesprochen Mittelrheinisch erkannt. (Abb. 1.) Vöge betont das lieblich wehmutsvolle im Blicke der Mutter, die über ihr segnendes Kind auf die Schar der Gläubigen blickt. Er stellt die Madonna im Louvre mit einer anderen Tonmadonna aus Dromersheim bei Bingen zusammen. Deren Kopf hat diesen Anflug von Schwermut nicht, sie blickt freundlicher. Sie lächelt dem Kinde, das nach etwas in ihrer Hand greift. „Also hier ist ein Vermögen feiner Nüancen; Mutter und Kind erscheinen zart versponnen: gehören zu einander".

So sagt Vöge, wohl der intimste Kenner dieser Art Plastik. „Feine Nüancen" pflegen nun in einer unselbständigen Kunst höchst selten aufzutreten. Aber feine Nüancen werden auch besonders im Anfang der Erkenntnis einer Sonderart leicht übersehen. Um ein grobes Vergleichs-Beispiel zu gebrauchen: im Anfang sehen alle Chinesen gleich aus, erst der länger geschulte Blick erkennt die Fülle der Individuen. Erst der geschulte Blick lernt aber auch neben den Zügen fremder Einflüsse in der Mittelrheinischen Kunst die selbstständig eigenen erkennen. Wer jahrelang gespannten Auges und liebevoll die Mittelrheinische Landschaft durchstreift hat, wer die schier rolandsmäßigen Rittergrabsteine



Abb. 1. Aufnahme A. Giraudon, Paris.

[1]) Thode, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXI. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt Baer 1910.

[2]) Gazette des beaux arts 1903, I, S. 371.

[3]) Amtliche Berichte der Berliner Sammlungen 1908 S. 315.



Abb. 2. Aufnahme Franz Kroft, Mainz.

in Oberingelheim gesehen hat oder die majestätische Gestalt auf dem Grabstein des Erzbischofs von Daun im Mainzer Dom und alle die Grabmäler der anderen Erzbischöfe dort, wer die Raumschönheit der Friedberger Stadtkirche und der St. Stephanskirche in Mainz auf sich wirken ließ, und so vieles andere noch rheinauf, rheinab, der weiß, daß in den Landen am Mittelrhein von Mannheim etwa bis Koblenz in vielen Sonderarten freilich, aber im Ganzen eigene bodenständige Kunst erblühte.

Vielleicht ist der Beweis erbracht, wenn wir dieselben Züge, die an der Tonmadonna im Louvre so reizvoll erscheinen, wiederfinden an einem vielleicht um hundert Jahre späteren Bildwerke des gleichen Vorwurfs, aber aus anderem Material, an der schönen Maria von Mainz — so muß man, finde ich, dieses Werk nennen. Diese Muttergottesstatue (Abb. 2) steht in einer dunkelen Kapelle des Mainzer Domes und darum hat man sie bis jetzt unbeachtet gelassen.

Schon aus unseren Abbildungen wird man erkennen, daß die Tonmadonna im Louvre und die Mainzer Muttergottes demselben Menschenschlag angehören, wenn auch die Gestalt der Mainzerin dem Zeitgeschmack entsprechend etwas voller ist. Der Gesichtsschnitt ist derselbe, die Rasse die gleiche:

Eine über den hochgeschwungenen Augenbrauen zunächst breit und flach ansetzende, unter dem hohen Haaransatz aber sich zart wölbende Stirn. Die Lidränder in einer unendlich feinen Linie geschwungen, lassen das Auge in schmalem Schlitz erscheinen. Die Nase mit langem geradem schmalem Rücken ist an der Spitze leicht aufgeworfen. Das Kinn liegt rund auf einem leicht geschwellten Doppelkinn. Und ebenso gemeinsam ist beiden Gestalten eine auf einer gewissen psychologischen Zurückhaltung beruhende äußerste Zartheit, Feinheit und vor allem Anmut, die kaum in der deutschen Plastik ihres Gleichen hat. Diese Anmut, dieses leicht Verhaltene kennzeichnet bei aller Schärfe der Charakteristik auch die Seitenfiguren der heiligen Bischöfe, die mit der Madonna im Mittelschrein stehen.

Bei der Figur des linken Bischof (Abb. 3) spürt man deutlich die Beziehung zur Tonplastik. Die Faltenübergänge im Antlitz sind so weich behandelt, daß sie wie in Ton geknetet erscheinen und dem Kopfe einen plastischen Reichtum in der Bewegung der Fläche geben, der für die Holzschnitzerei geradezu unerhört erscheint.

Es ist klar, daß ein Meister ersten Ranges, von solcher Eigenart, Schule gemacht haben muß und sicherlich auch eine Werk-



Aufnahme Franz Kroſt, Mainz, Kunſtverlag.

Abb. 3.

Daß sich in zwei durch die Entwicklung von nicht viel weniger als einem Jahrhunderts getrennten Darstellungen desselben Vorwurfs das künstlerischen Gesamttemperament als subjektives und die Rasse als objektives Element der Gestaltung sich so unverändert wiederfinden wie bei den beiden Madonnen im Louvre und im Mainzer Dom, ist ein vollgültiger Beweis für die Eigenart, Selbständigkeit und Bodenständigkeit dieser Mittelrheinischen Kunst.

Die Auswahl der beiden folgenden Darstellungen der schmerzhaften Muttergottes soll nur noch weiter



Abb. 4. Aufnahme G. Weise.

statt gehabt hat[1]). In Mainz selbst scheint sich außer diesem Altar von seiner Hand nichts erhalten zu haben, obwohl man in dieser trotz aller Verluste noch so reichen Stadt immer auf Ueberraschungen gefaßt sein muß. Seiner Hand zum mindesten seiner Werkstatt entstammt außerhalb von Mainz eine Katharina in Münster bei Bingen, auf einer Konsole im Südseitenschiff der Pfarrkirche aufgestellt. Leider ist diese Statuette (Abb. 4) stark restauriert und neu bemalt, aber sie läßt auch so den ursprünglichen Reiz der vornehm schlanken Gestalt ahnen, die in der Behandlung der Gesichtsmuskulatur, der Haare und des Gewandes, wie auch in zahlreichen Einzelzügen, so den Falten unter den Augen, den eingezogenen Schläfen, der langen Oberlippe, dem langen ziemlich starken, muskulösen Halse eng mit der Mainzer Figur zusammengeht[2]).



Abb. 5. Aufnahme F. Th. Klingelschmitt.

[1]) Die Figuren stehen Backoffen stilistisch sehr nahe; ich vermag sie ihm aber vorläufig nicht selbst zuzuschreiben: sie erscheinen mir noch, selbst wenn ich das andere Material in Rechnung setze, von einer feiner geführten Hand gebildet, als die wenigen sicheren Werke Backoffens.

[2]) Auch eine Mantelmadonna in Finthen bei Mainz auf die mich F. Klingelschmitt aufmerksam macht, hängt vielleicht mit der Mainzer Madonna zusammen. Sie steht aber künstlerisch, soweit das die schlechte Neufassung beurteilen läßt, erheblich tiefer, so daß wir sie allerhöchstens der gleichen Werkstatt zuschreiben dürfen.

zeigen, wie reich diese Kunst innerhalb der Grenzen ihrer Stammeseigentümlichkeit an den feinsten Nuancen war, die eine höchst entwickelte künstlerische Gestaltungskraft beweisen.

In dem Kopf der frühen wohl gegen 1420 entstandenen Pietà-Gruppe von Appenheim (Abb. 5), die ich in leider stark verstümmeltem Zustande bei Seite geworfen auf dem Speicher der katholischen Kirche dort fand, lebt bei aller Befangenheit der Frühzeit in dem bohrenden Blick etwas Dramatisches [1]).

Und wieder eine ganz andere Gefühlsnüance in der deutlichen Charakteristik einer vollständig haltlos im Schmerz zusammen brechenden, der Ohnmacht nahen weiblichen Psyche gibt die steinerne Statue einer schmerzhaften Muttergottes im Besitz des Dr. Großmann in Frankfurt (Abb. 6). Das Pietàmotiv in dieser Form mit dem quer über die Kniee der Mutter gelegten totenstarren Christus ist in Deutschland unendlich oft dargestellt worden, unendlich oft nur schematisch wiederholt worden. Diese Darstellung gehört vor allen Dingen durch ihre künstlerische Gestaltung in der geradezu raffiniert zu nennenden Behandlung des feinen Steines sicherlich zu den hervorragendsten Werken der deutschen Kunst überhaupt. Wie fein sind die Lidränder der Frau, wie fein ist der Mund gebogen. Unter dem zarten Kopftuch mit dem zierlichen Spitzenrand quillt das reich gewellte Haar hervor. Wie großzügig, ja ich will sagen gewaltig, schwingen und stauen sich die Falten ihres Gewandes über und zwischen den Knieen [2])! Wie lebendig nervös ist die Frauenhand, die das Haupt des Toten stützt. Mit tiefem Gefühl ist der Kopf des Toten mit den eingefallenen gebrochenen Augen und dem in der Leichenstarre offenen Munde charakterisiert. Auch die Anatomie des abgezehrten Körpers ist mit sicherer Kenntnis durchgebildet. —

Wir könnten aus der Fülle unseres Materials diese Beispiele Mittelrheinischer Kunst nach allen Richtungen hin erweitern, um zu beweisen, daß man in unserem Gebiet selbständig kraftvoll lebendig und in höchst entwickelter Technik zu gestalten verstand, so gut manches Mal und vielleicht noch besser wie jede schon länger als groß und bedeutend anerkannte Kunst irgend einer anderen deutschen Landschaft; aber ich glaube, diese Beispiele und gerade diese, weil sie nach bestimmten Gesichtspunkten ausgewählt sind, genügen.

Chr. Rauch.



Abb. 6. Aufnahme Chr. Rauch.

[1]) Diese Appenheimer Muttergottes steht in stilistischer Beziehung zu einer Maria im Darmstädter Museum, die Back (a. a. O.) auf Tafel XXIX abbildet und S. 34 bespricht. Die Appenheimer Figur ist wohl etwas älter und — trotzdem jene sehr viel besser erhalten ist — auch künstlerisch bedeutender; sie geht zeitlich und auch in künstlerischen Einzelzügen mit der bei Back auf Tafel XXVIII abgebildeten, S. 33 f. besprochenen Gruppe aus einer Kreuzigung in St. Christoph in Mainz zusammen.

[2]) Ähnlich wuchtiger Faltenwurf findet sich noch an dem Grabmal des Erzbischofs von Daun († 1434) im Mainzer Dom und an der Elisabeth des Memorienportals ebendort (Abb. bei Back a. a. O. Tafel VII u. Tafel X). Maniriert wuchtige Gestaltung der Falten an einer interessanten Mittelrheinischen Madonna des Bonner Provinzialmuseums (Abb. bei Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Bonn, 1905, S. 197 Fig. 133).

Zur Entstehung des St. Annen-Altars aus der Dominikaner-Kirche zu Frankfurt am Main.

Im Städtischen Historischen Museum zu Frankfurt am Main befindet sich ein vielbesprochenes und bewundertes Altarwerk. Es stammt aus der Dominikanerkirche, und es gehört somit zu jenem alten und großen Bilderschatze, dem das Kloster im 17. und 18. Jahrhundert eine fast kann man sagen europäische Berühmtheit verdankte, und der es veranlaßte, daß damals sehr viele Fremde, die zu ihrem Vergnügen oder zu ihrer weiteren Ausbildung auf Reisen gegangen waren, nach Frankfurt kamen, um die berühmte Gemäldesammlung aus dem alten Dominikanerkloster zu besichtigen.

Alle die dort befindlichen älteren Bilder stammten von der Ausstattung ehemaliger Altäre, aber ihr ursprünglicher Zusammenhang war meist gestört worden. Von den Altären waren die Bilder losgelöst und durch alle Teile des Klosters zerstreut. In der Kirche, auf Fluren und Gängen und in den verschiedenen Gemächern des Klosters waren sie zum Schmuck der Wände benützt worden. So hatte man die alten Verbände der Altarbilder zerrissen. Hauptbilder und Flügelbilder waren von einander getrennt, und sie waren dann so wie sie gerade zum Schmuck der sehr verschieden großen Wandflächen geeignet erschienen, in die einzelnen Räume verteilt. Ja man war sogar noch weiter gegangen. Man hatte gesehen, daß die ehemaligen Altarflügel auf beiden Seiten bemalt waren, und um nun diese beiden Bildseiten gleichmäßig als Wandschmuck verwenden zu können, verfiel man auf das einfachste Mittel von der Welt. Man nahm eine gute Säge und sägte das doppelt bemalte Holzbrett des ehemaligen Altarflügels in zwei dünne Bretter auseinander, die nun natürlich jedes nur einseitig bemalt waren, und die so als selbständige Bilder ihre Wanderung zunächst durch die verschiedenen Klosterräume antreten mußten.

So konnte es also schon im 18. Jahrhundert scheinen, als ob durch jenes Verfahren die alten Zusammenhänge so gründlich zerrissen worden wären, daß es aussichtslos wäre, die früher zu einander gehörenden Stücke wieder zusammen suchen zu wollen. Solche Wiederherstellungsgedanken lagen den Menschen jener Zeit auch meist noch fern. Als daher um die Mitte des 18. Jahrhunderts Fr. Jacquin sein „Chronicon Praedicatorum", die Chronik des Dominikaner-Klosters schrieb, und als er in seinen archivalischen Quellen wiederholt die Stiftung von Altären erwähnt fand, da schrieb er zwar mehrfach, es scheine sich um einen Altar zu handeln, zu dem ein Bild, das jetzt an dieser oder jener Stelle im Kloster hänge, gehört habe. Aber ebenso oft berichtet er auch, es sei irgendwo im Kloster ein Bild vorhanden, dessen Darstellung er beschreibt, ohne zu fragen, wann es wohl entstanden sei, und von welchem Altare es herstammen könnte.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts war also selbst die mündliche Tradition über die ehemaligen Zusammenhänge der Bilder schon völlig erloschen. Dennoch ist es später gelungen, diese alten Verbindungen in unanfechtbarer Weise wiederherzustellen. Die Fortschritte der Kunstwissenschaft und die damit gleichzeitig erfolgende Schärfung des kunstkritischen Auges der Frankfurtischen Altertumskenner haben es ermöglicht, aus der immerhin beschränkten Reihe der Dominikanerklosterbilder die zusammengehörigen Stücke wieder aneinander zu fügen. Und mehr noch als die Rücksichten der Stilkritik haben bei dieser Rekonstruktionsarbeit Erwägungen mitgewirkt, deren Beweiskraft man als unbedingt ausschlaggebend anerkennen muß.

Es ist bekannt, daß bei Flügelaltären die Maßverhältnisse sich so zu einander stellen, daß Mittelbild und Flügelbilder in der Höhe durchaus zusammenfallen, in der Breite aber sich zu einander verhalten wie eins zu zwei. Das heißt: die beiden Flügel sind zusammen genau so breit wie das Mittelbild allein, der Art, daß sie bei geschlossenem Zustande das Mittelbild des Altarschreines völlig verdecken.

Diese allbekannten Maßverhältnisse haben es also ziemlich leicht gemacht, zu den Hauptbildern die zugehörigen Flügel ausfindig zu machen, zumal da es sich aus dem wirklichen Gebrauch der Flügelaltäre ergibt, daß bei geöffnetem Schrein das Mittelbild und die Flügelbilder gleichzeitig der Gemeinde sich darstellen. Ihre Ausstattung ist daher, wenn beide Teile gemalt sind, immer die gleiche. Man darf sogar noch weiter gehen und sagen: auch der künstlerische Entwurf, in den meisten Fällen sogar ihre ganze Ausführung ruht in einer Hand.

So war also dieser Teil der Aufgabe, die verschiedenen Bruchstücke wieder zu dem alten Verbande zusammen zu suchen, verhältnismäßig leicht. Viel schwieriger aber wurde die Sache, als es sich darum handelte, zu den inneren Flügelbildern nun auch die von ihnen abgetrennten äußeren wieder ausfindig zu machen. Wir wissen ja, daß es kirchlicher Vorschrift entspricht, an gewöhnlichen Wochentagen die Altäre geschlossen zu halten. Die äußeren Flügelbilder, die bei solchem Zustande des Altars dem Beschauer zugekehrt waren, wurden dem minder festlichen Gebrauch entsprechend dann auch in weniger reicher Weise ausgestattet. So konnte also bei der Rekonstruktion der Altarwerke ein Vergleich mit den inneren Flügelbildern nicht ohne weiteres für die Zuschreibung der äußeren Flügelbilder maßgebend sein, um so weniger als die letzteren je nach den Wünschen der Stifter oder nach dem Geschmack des Malers in sehr verschiedener Weise entweder als einheitliche zusammenhängende Bildfläche behandelt oder aber in zwei und selbst noch mehr

über einander stehende Bilderreihen aufgelöst sind. In letzteren Fällen aber hatten, wie aus den Bilderbeständen des Dominikanerklosters deutlich hervorging, die kunstbegeisterten Patres sich nicht damit begnügt, die äußeren Flügelbilder abzusägen, sondern sie hatten alle die Holzplatten, auf denen sie mehrere Bilder vereinigt fanden, nun abermals in ihre verschiedenen Teile auseinander geschnitten.

Dadurch waren die Schwierigkeiten einer richtigen Zusammensetzung des alten Zustandes erheblich vermehrt. Dennoch sind sie glücklich überwunden worden. Man hat dazu nicht nur die Bildreihen der einzelnen Tafeln stilkritisch befragt und ihre verschiedenen Größenverhältnisse zur Zusammenfügung gleich großer Stücke berücksichtigt. Man hat auch die Rückseiten der Holzplatten, an denen glücklicherweise seit dem Zerschneiden keine oder nur unwesentliche Aenderungen vorgenommen waren, einer sorgfältigen Untersuchung unterzogen. Da hat es sich denn gezeigt, daß hier Beobachtungen möglich waren, die zu sicheren Resultaten führten. Die verschiedenen Holztafeln, die ehemals eine einzige Platte gebildet hatten, mußten sich ja in allen Teilen der Maserung und in etwa vorhandenen Astansätzen durchaus entsprechen. Außerdem aber hat auch die Führung der Säge auf den zusammengehörigen Stücken durchaus entsprechende Schnittflächen und Schrammen hinterlassen, und so hat eine genaue Beobachtung derselben schließlich jeden Zweifel bei dem Zusammenfügen der verschiedenen Bruchstücke ausschließen können.







Auf diese Weise ist es nach langen und sorgfältigen Untersuchungen gelungen, die alten Altarwerke in ihrem früheren Zusammenhang genau wiederherzustellen, soweit überhaupt die vorhandenen Bruchstücke es ermöglichten. Eines aber von diesen

Werken, das sich in der Erhaltung am vollständigsten erwiesen hat, ist jener Altar, von dem unsere Betrachtung ausgegangen ist, und dessen Hauptbild nebst den zugehörigen Flügeln in den beigegebenen Abbildungen zur Darstellung gebracht sind.

Eine gegenständliche Erklärung der Bilder ist leicht gegeben. Die Mittelgruppe des Hauptbildes zeigt „St. Anna Selbdritt", wie man diese typische Vereinigung der heiligen Anna mit ihrer Tochter Maria und dem Jesuskinde zu bezeichnen pflegt. Um sie herum aber gruppiert sich der ganze Kreis von heiligen Gestalten, die nach der Angabe der Bibel oder nach den Vorstellungen kirchlicher Tradition in einem engeren verwandtschaftlichen Verhältnis zu ihnen standen. Das ganze ist eines jener Bilder der „heiligen Sippe", die besonders seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts und seit dem damals einsetzenden lebhafteren Erblühen der St. Annen-Verehrung bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinein so häufig geschaffen worden sind. Mit ihm stehen die Darstellungen auf den beiden Flügeln in engster Beziehung. Einerseits wird die Geburt der Maria geschildert, auf der anderen Seite aber zeigt der Künstler, wie die Mutter Gottes auf Erden im Tode die Augen schließt, um dann aus der Hand des göttlichen Sohnes die Himmelskrone zu empfangen.

Vielgestaltige und lebensvolle Bilder sind es, in denen diese heiligen Geschichten dem Beschauer vor die Augen gestellt werden. Sie leuchten in starken und schimmernden Farben, in denen der Maler besonders bei der Ausführung der buntgewirkten Gewänder und bei der Nachbildung allerhand kostbarer Geschmeide schwelgt. Die Schönheit des Kolorits und die Kraft der Komposition geben uns in gleicher Weise die Veranlassung, diese Bilder als künstlerisch bedeutungsvolle Leistungen ihrer Zeit und als Arbeiten von hohem Wert einzuschätzen.

Die Außenseiten der Flügel zeigen gleichfalls beträchtliche künstlerische Qualitäten, aber sie sind, dem oben geschilderten Gebrauch entsprechend in der Farbe wesentlich bescheidener gehalten. In zwei Reihen über einander haben hier auf jedem Flügel je zwei Heiligenpaare gestanden, grau in grau gemalt vor einem gleichmäßig dunkelgrün marmorierten Hintergrunde. Von diesen vier Paaren sind uns leider nur drei erhalten, nämlich zunächst die beiden weiblichen Heiligen Agnes und Lucia, sodann Valentin und Martin und endlich Joseph und Gregor, letzteres Bild dadurch besonders ausgezeichnet, daß neben dem heiligen Joseph das Christuskind auf einem Steckenpferd reitend dargestellt ist.

Der Meister dieses Werkes ist uns kein unbekannter Mann. Wir kennen ihn von Angesicht zu Angesicht. Die Maler jener Zeit haben selbst wiederholt dafür Sorge getragen, daß ihr Bildnis der Nachwelt erhalten bliebe, indem sie die eigene Gestalt mitten unter die Männer und Frauen der dargestellten heiligen Geschichte setzten, die selbst dann oftmals zugleich die Porträts der Stifter und Stifterinnen des betreffenden Altars zeigten. Indem der Maler bei diesem Verfahren gezwungen war, sein eigenes Bild aus dem Spiegel zu malen, ergab sich die Notwendigkeit, daß dieses Selbstbildnis eine besondere Stellung innerhalb des ganzen Bildes einnehmen mußte. Während alle übrigen Figuren unter sich und zu der geschilderten Handlung in direkte Beziehung gesetzt wurden, scheint der Träger des Selbstporträts an dem, was um ihn herum vorgeht, keinen Anteil zu nehmen. Er blickt in einer oft fast überraschenden Weise aus dem Bilde heraus, und er wird durch diese besondere Eigenschaft in den meisten Fällen sehr leicht erkenntlich.

Auch der Meister unseres Altars hat von dieser Sitte Gebrauch gemacht. Auf dem Hauptbilde sehen wir, wie an der rechten Seite ein Mann mit noch ziemlich jugendlichem Antlitz in Barett und Schaube zwischen den umstehenden Gestalten hindurch den Beschauer mit großen ruhigen Augen ansieht. Er steht ganz für sich. Für die Personenzahl der heiligen Sippe ist er überflüssig. Es kann kein Zweifel sein: es ist der Maler selber, der sich hier zur Darstellung gebracht hat.

So also kennen wir ihn. Und doch kennen wir ihn nicht. Es fehlt uns der Name, mit dem wir ihn nennen sollen. Nur aus der künstlerischen Art seiner Werke können wir einiges Wenige über seine Persönlichkeit erschließen. Wir sehen, daß er in vielen Einzelheiten der Technik und des Geschmackes den Antwerpener Malern besonders nahe steht. Ob er aber ein Frankfurter Kind war, das etwa in der Scheldestadt seine Ausbildung genossen hatte, oder ob er ein Niederländer war, der sich in Frankfurt niedergelassen oder sonst sich dort seine Aufträge geholt hat, das wissen wir nicht. Nur das eine können wir sagen, daß es sich um denselben Meister handelt, unter dessen Künstlerhand auch ein Flügelaltar entstand, der für den im Jahre 1504 verstorbenen Nikolaus Humbracht gemalt ist, und der sich heute noch im Besitz des Städelschen Kunstinstituts befindet. Ein gleichfalls dort vorhandenes drittes Bild, eine „Anna Selbdritt", die ihm auch zugeschrieben wird, steht meines Erachtens von jenen beiden anderen Werken, mit denen es allerdings das eine und andere gemein hat, im ganzen doch zu weit ab, als daß man es dem Werke eines und desselben Malers einfügen könnte.

Das wichtigste uns bekannte Werk des Künstlers bleibt immer der Altar aus der Dominikaner-Kirche. Man hat ihn daher kurz als „Meister von Frankfurt" bezeichnet, ein Name der eigentlich nur solange als zutreffend anerkannt werden konnte, als man die Beziehungen zu den Niederlanden noch nicht erkannt hatte. Trotzdem hat man diesen Namen auch später noch in der kunstgeschichtlichen Literatur beibehalten, und so steht er auch heute

noch in Gültigkeit. Jedenfalls hat er viel eher Anspruch auf Anerkennung als der Name Konrad Fyol, der aus den Akten als der Name eines Frankfurtischen Malers des ausgehenden 15. Jahrhunderts bekannt geworden und dann eine Zeit lang ohne den geringsten stichhaltigen Grund zur Bezeichnung unseres unbekannten Künstlers verwandt worden war.

Die Entstehungsgeschichte des Altars der heiligen Sippe schien demnach bislang ziemlich im Dunkeln zu liegen. Dennoch können wir ihr noch ein gutes Stück näher kommen. Handschriftliche Quellen sind uns dabei behilflich.

In seiner schon früher genannten Chronik der Dominikaner, welche das Stadtarchiv zu Frankfurt verwahrt, weist Fr. Jacquin in Band I, Seite 255 bis 257 auf ein Kalendarium der Klosterbibliothek hin, welches noch heute erhalten ist. Es ist eine Pergament-Handschrift des ausgehenden 15. Jahrhunderts und wird unter den Dominikaner-Akten des Stadtarchivs mit Nr. 19 bezeichnet. Dort findet sich auf Blatt 13 die Mitteilung, im Jahre 1492 am Tage des heiligen Clemens, das ist am 23. November, sei neben der Kapelle des Winrich Monis durch den Bischof Heinrich von Revenach ein Altar geweiht zu Ehren der heiligen Anna, der Mutter der Maria, ferner der heiligen Jungfrauen Agnes, Cäcilia, Lucia, Otilia, des Bischofs Martinus, der Märtyrer Valentinus, Blasius, Georgius und der unschuldigen Kindlein.

Schon Jacquin hat die Wichtigkeit dieser Nachricht für die Altersbestimmung unseres Altars erkannt. Er sagt: „hiermit scheint der Altar in der Kapelle der heiligen Anna, wie sie noch jetzt heißt, gemeint zu sein", und er fährt später fort: „Es scheint, daß auf erwähntem Altar, entsprechend den Namen der Heiligen, zu deren Ehren und Gedächtnis er, wie oben zu lesen, geweiht war, das Bildnis beziehungsweise die gemalte Tafel gestanden hat, die die heilige Sippe darstellt, ein Werk von feinster Kunstfertigkeit und Malweise, das in jenen Tagen entstanden ist. Denn auf der Außenseite der beiden Flügel dieses Altars, mit denen vorgenanntes größeres Bild bedeckt wurde, die beide die Geburt und den Tod der heiligen Jungfrau Maria darstellen, und die in der Tat in unserer Kirche ebenso wie auch das große Bild selbst aufgehängt sind, erblickte man die Bildnisse der heiligen Jungfrauen Agnes, Cäcilie, Lucia und Otilia, die in schlichter Farbe aber mit guter Kunst gemalt, noch jetzt im Winter-Refektorium vorhanden sind".

Man sieht, in diesem Falle ist es Jacquin fast völlig gelungen, im Anschluß an die ihm vorliegende alte Schriftquelle den früheren Zustand des Altarwerkes aus den vorhandenen Bruchstücken wieder festzustellen. Um so mehr muß man sich wundern, daß er nicht auch noch die beiden letzten Stücke, die ihm ebenfalls zugänglich waren, als zugehörig erkannt hat. Erst zum Jahre 1501 macht er auf Seite 294 in ganz anderem Zusammenhange die Bemerkung, im Winter-Refektorium seien noch mehrere in grau gemalte Bilder, unter denen besonders eines bemerkenswert, auf dem der heilige Gregor und Sankt Joseph dargestellt sei, letzterer mit dem Jesusknaben an der Hand, der auf einem Stecken mit Pferdekopf reite.

In der Hauptsache aber hat Jacquin sicher recht. Es ist bis jetzt, soviel ich weiß, in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur übersehen worden, aber es steht außer allem Zweifel, daß der im Jahre 1492 am 23. November geweihte Altar derselbe ist, von dem unsere Bildwerke stammen. Von den Heiligen, denen jener Altar geweiht wurde, sind auf unseren Bildern außer der heiligen Anna, der die Hauptbilder gewidmet sind, noch die Heiligen Agnes, Lucia, Martin, Valentin und Gregor dargestellt. Es fehlen also zunächst Cäcilia, Otilia, Blasius und die unschuldigen Kindlein, während Joseph hinzugekommen ist.

Die vorhandenen Lücken in dieser Heiligen-Reihe auszufüllen, erinnern wir uns vor allem, daß ein Heiligenpaar der äußeren Flügelbilder nicht auf uns gekommen ist. Welche Heiligen darauf dargestellt waren, darüber konnte bislang nicht die leiseste Vermutung ausgesprochen werden. Erst durch Jacquin erfahren wir aus der oben angeführten Stelle, daß zu seiner Zeit noch die Bilder der heiligen Cäcilie und Otilie vorhanden gewesen sind. Sie müssen ihm nach Größe und Art durchaus als Gegenstück zu der Tafel mit der heiligen Agnes und Lucia erschienen sein, das geht aus seiner Ausdrucksweise deutlich hervor. Auf sein Zeugnis gestützt dürfen wir daher mit Sicherheit sagen, daß das heute fehlende Stück die Bilder der Cäcilie und Otilie enthalten hat. Und damit sind also zwei Heilige, die wir nach der Angabe des Jahres 1492 noch vermissen mußten, gefunden.

Nicht ohne weiteres erledigt sich die Frage wegen der fehlenden „unschuldigen Kindlein". Letztere werden ikonographisch stets durch den Bethlehemitischen Kindermord dargestellt. Andere Darstellungen sind meines Wissens niemals bezeugt. Es bleibt daher sehr fraglich, ob man annehmen darf, daß durch den an Josephs Hand geführten steckenreitenden Jesusknaben ein Antityp zu den Kindermord-Bildern sollte gegeben werden. Andererseits ist aber auch wieder die Darstellung Josephs und des jungen Jesus, so wie sie vor unseren Augen steht, ikonographisch so eigenartig, daß sie wohl verdient, daß man ihrer Geschichte auch nach der typischen Seite noch näher nachginge.

Können wir also die Frage wegen des Fehlens der „Sankti Innocentes" offen lassen, so müssen wir schließlich mit Bezug auf den heiligen Blasius bestimmt erklären, daß er auf unseren Altarbildern nicht mit dargestellt war. Wenn wir diese Bilder gleichwohl mit jenem Altar von 1492, der unter anderen auch dem Blasius geweiht war, in Verbindung bringen wollen, so braucht uns das Fehlen seiner Gestalt auf dem Bildwerke keineswegs in

unserer Meinung zu beirren. Eine völlige Kongruenz der urkundlich aufgezählten Patrone, der dargestellten Heiligen und der im Altar eingeschlossenen Reliquien kommt so gut wie niemals vor. Das ist eine Erfahrung mit der die christliche Altertumskunde immer wieder zu rechnen hat. Wir dürfen also mit Sicherheit behaupten, in unseren Bildern den Schrein jenes Altars vom Jahre 1492 gefunden zu haben, obwohl der zu den Altarpatronen gehörende St. Blasius nicht mit darauf abgebildet ist, und obwohl die Darstellung der unschuldigen Kindlein, die wir als Patrone ebenfalls suchen, mehr als unsicher ist.

Mit diesen Ermittelungen sind wir nun, wie ich denke auch in der Beurteilung der Bildwerke selbst einen guten Schritt vorwärts gekommen. Einerseits dürfen wir uns künftig entschließen, die Bezeichnung des Altars so zu wählen, wie sie den Absichten der ersten Stiftung und wie sie auch nach Jacquins Angabe dem späteren Gebrauch entspricht, und den Altar demnach als „St. Annen-Altar der Dominikanerkirche" benennen.

Sodann ist uns aber auch mit der Kenntnis des Tages der Altarweihe ein fester Anhalt für die Datierung des Werkes gewonnen. Vom 23. November 1492 haben wir dabei auszugehen. Daß die Bilder etwa schon längere Zeit vor jenem Termine entstanden seien, ist ebenso sehr aus äußeren wie aus stilkritischen Gründen abzulehnen. Andererseits muß es aber auch natürlich zunächst noch eine offene Frage bleiben, ob die Bildwerke am Tage der Altarweihe bereits fertig gestellt waren, oder ob sie erst im Laufe der nächsten Jahre ausgeführt worden sind. Vielleicht gelingt es durch spätere archivalische Funde noch einmal, hierüber näheres Licht zu verbreiten.

Endlich aber haben wir auch für die praktische Museumsarbeit etwas gewonnen. Während man früher ohne näheren Anhalt sagen mußte, daß eins von den vier Heiligendarstellungen der äußeren Flügelbilder fehle, und während man früher denjenigen, die sich an der Suche darnach beteiligen wollten, nur sagen konnte, daß es sich wahrscheinlich um ein zweifiguriges Bild handele, deren Gestalten grau in grau vor grünmarmoriertem Hintergrunde gemalt sein müßten, so wissen wir nun, daß es sich dabei um das Doppelbildnis der beiden weiblichen Heiligen Cäcilie und Otilie handeln muß. Und damit steigt unsere Hoffnung, daß es doch noch einmal gelingen wird, das leider verschollene Stück wieder ausfindig zu machen.

Otto Lauffer-Hamburg.

Hessisches Truhenwerk.

II. Die Leustadter Truhe.

Es war vor mehreren Jahren. Nach der anstrengenden Berufsarbeit eines glühend heißen Vormittages, nach einer guten Mittagsruhe, durchblätterte ich, noch halb verschlafen, was soeben die Post gebracht hat und finde in einem Prospekte der „Deutschen Milchwerke Zwingenberg" das nebenstehende Bild (Fig. 1) von Leustadt[1]). „Wie schön" — „da warst du schon", dachte ich, bin dann gleich noch ein wenig eingeschlafen und träumte allerlei Schönes vom Schlößchen Leustadt.

Wieder erwacht und ganz klar geworden durchsuche ich aber vergeblich alle meine Erinnerungen. Es ist unmöglich, daß ich jemals in Leustadt gewesen bin.

Vielleicht hatte ich einmal irgendwo flüchtig den Namen gelesen, mehr aber nicht.

Nun wird es mir unheimlich. — Gibt es eine Seelenwanderung? War ich — d. h. meine Seele — doch schon einmal in Leustadt gewesen?

Darüber sind einige Jahre verflogen und heute, nachdem ich wirklich — nicht nur im Traume oder gar auf einer Seelenwanderung — wiederholt in Leustadt gewesen bin, lege ich mir das merkwürdige Erlebnis in folgender Weise zurecht.

Das Bild von Leustadt zeigt den spezifischen Charakter der Architektur meiner oberhessischen Heimat, der mir aus vielen anderen Beispielen bekannt und vertraut ist[2]). Da ist es denn kein Wunder, daß in dem Bilde von Leustadt eine gewisse Art wie ein alter guter Bekannter freundlich grüßt, gleich dem Angesicht des fremden Wandersmannes, von dem es „im Krug zum grünen Kranze" heißt: „das schien mir gar befreundet und dennoch kannt' ich's nicht." —

Daß ich nun aber Leustadt wirklich kennen lernte, das verdanke ich einer alten Haferkiste. (Fig. 2.) Dieses alte, als Haferkiste dienende Möbel wurde vor einem Jahre bei biederen Bauersleuten in Vilbel von einem kleinen Antiquitätenhändler entdeckt und um den Preis von 60 Mk. gekauft. Von Vilbel gelangte der Kasten in den Besitz eines zweiten Händlers, der schon 160 Mk. dafür anlegte und ihn mir zum Kaufe anbot.

Mit Staunen sah ich hier die herrliche Truhe. Sofort erkannte ich unter den 8 Wappen das Wappen der Herren von Buches, das auch auf der im Kalender Hessenkunst 1908 beschriebenen und abgebildeten Münzenberger Truhe vorkommt und mit Herzklopfen fragte ich nach dem Preise. Der war nun ungeheuer und wirkte auf meine

[1]) Für die gütige Ueberlassung des Klischees sage ich dem Besitzer der Deutschen Milchwerke Zwingenberg Herrn Dr. A. Sauer auch an dieser Stelle verbindlichsten Dank.

[2]) Hiermit meine ich freilich nicht die moderne Plunderarchitektur in „historischen" Stilformen, die sich ausnimmt wie eine schlechte Maskerade.



Fig. 1. Leustadt.

Begeisterung und auf meine Hoffnungen wie ein kalter Wasserstrahl. Es wurden nämlich für die alte Haferkiste verlangt: nicht mehr und nicht weniger als zweitausend Mark.

Vergeblich versuchte ich dem Besitzer auseinanderzusetzen, das sei viel zu viel! Einen solchen Preis würde er niemals erhalten. Es bestehe überhaupt wenig Interesse bei Sammlern und bei unseren Museen für derartige Möbel. Die Truhe sei auch schon recht wurmstichig. Alles vergebens. Sehr kühl sagte mir der Mann: „im vorigen Jahre habe ich eine viel schlechtere und noch wurmstichigere Truhe zum gleichen Preise an einen Bankier in New-York verkauft und der Herr hat mir später geschrieben, er sei sehr zufrieden damit und möchte noch eine solche haben". Nun war ich aber gereizt. Was, dachte ich, diese herrliche hessische Brauttruhe soll nach Amerika wandern? Nein, nie und nimmer darf das sein.

Es blieb also nichts anderes übrig als in den saueren Apfel der hohen Forderung zu beißen, denn die Geschichte mit dem Bankier aus New-York — das wußte ich schon von anderer Seite — war zufällig richtig, auch war der jetzige Besitzer der Truhe bekannt dafür, daß er „feste Preise" habe und etwas eigensinnig sei.

Nach den lauten Trompetenstößen eindringlicher Ueberredungsversuche verlegte ich mich nun auf die sanfteren Flötentöne des Bittens und Bettelns. Mit Erfolg. Der Besitzer ging in seiner Forderung etwas herunter, versprach den Untersatz, der wie bei allen diesen Truhen im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen war, wieder zu ergänzen und gab noch günstigere Zahlungsbedingungen, so daß wir schließlich einig wurden und ich die Genugtuung hatte, die Haferkiste vor der Auswanderung nach Amerika zu retten und in meine Obhut zu nehmen, so lange bis ein hessisches Museum sich dieses hessischen Stückes, oder ein deutsches Museum sich dieses deutschen Stückes erbarmen würde. Freilich ein so hoher Preis wird manchem nicht gerechtfertigt erscheinen. Angebot und Nachfrage regelt aber wie überall, so auch hier den Preis. Die Erkenntnis von dem hohen Kulturwerte der vaterländischen Altertümer, hat zugenommen. Nicht nur unser National- und Lokal-Stolz, nicht nur die Pietät, die jedes Kulturvolk vor dem Nachlaß seiner eigenen Vorfahren, und wäre dieser auch noch so gering, haben sollte, verlangt es, sondern auch unser eigenstes Interesse, das solcher herrlichen Vorbilder zur Nacheiferung dringend bedarf, erfordert es, daß wir diesen Dingen mehr Achtung und mehr Liebe schenken.



Fig. 2. Die Leustadter Truhe.

Diese Erkenntnis hat seither die Preise in die Höhe getrieben und wird sie voraussichtlich noch weiter steigen lassen, wenn nicht — was Gott verhüten möge — ein großes nationales Unglück das deutsche Volk wieder in die materielle und geistige Armut jener Zeiten hinabdrückt, die während und nach dem 30 jährigen Kriege und dann noch nachwirkend fast bis in unsere Zeit hinein auf uns gelastet haben.

Oberhessen war vor dem 30 jährigen Kriege ein blühendes Land.

Nach Beendigung des Krieges schreibt der M(agister) Georg Venator, von 1622—1676 Pfarrer zu Weckesheim i. d. Wetterau, in sein Kirchenbuch: „Die Dörffer waren der wölff vndt Hasen wohnung vndt von so großem gestreupel bewachsen, das man hat kaum durchgehen können."

Ergreifend in seiner schlichten und fast protokollarischen Sachlichkeit wirkt ein zu Büdingen gefundener:

„Kurzer Bericht dessen, was sich in der Grafschaft Büdingen im 30jährigen Krieg vom September 1634 an bis den Januar 1635 zugetragen hat." [1])

„Am 25. September 1634 ist ein starker Troup Croaten nach Büdingen kommen, das Städtlein und Schloß mit Gewalt eingenommen, Alles aufgeschlagen, Thüren, Schränk, Kisten und Kasten, Tisch und Bänk zerschmissen und durchsuchet, auch Alles, was ihnen anständig gewesen, mitgenommen, insonderheit das Schloß und die Kirche in der Stadt schrecklich verwüstet; auch die gräflichen Begräbnisse eröffnet, Gold und Kleinodien darinnen gesucht, den Gottes-Kasten spoliert und das Almosen-Geld mitgenommen, auch sonsten mit niederhauen, schänden und wegführen so Mann- als Weibspersonen unerhörter Weise gehauset und also alles in solchen verderblichen Zustand gesetzt, daß bei Menschen Gedenken dergleichen nicht geschehen, noch sodahnen Schaden überwunden und vergessen werden mag. Diese Zeit über sind aus der Bürgerschaft erschossen und ums Leben gebracht worden: Peter Jung, Albert Dilesius, Stophel Schwartz, Melchior Müller Dienstknecht, Wolf Jaeger und Elisabeth Hospital-Pfründerin. Den 30. Septbr. wurden erschossen: Eckert Sieg, Enders Hummel, Caspar Bien, Hinterburger.

Rohrbach ist ebenmässig ausgeplündert, alles Vieh, Wein, Früchten und andres weggenommen worden. Conrad Seelinger ist mit 2 Schüssen und einem Hauck umgebracht worden. Conrad Chuner sind mit einem Beil 3 Löcher in Kopf geschlagen, der Kuhhirt auf den Kopf verwundet, Conrad Gernsheim Sohn haben sie mitgenommen, Hans Kraft Dienstmägdlein von 14 Jahren ist von 7 Soldaten geschändet und Henrich Linden Frau auch.

Wolf ist auch geplündert und alles weggenommen worden. Weigand Heilmann ist erschlagen und in Backofen geworfen worden, Johann Müller erschossen und unterschiedliche Weibspersonen geschändet worden.

Büches ist an Pferden, Rind- und andern Vieh sammt Früchten und sonsten rein ausgeplündert worden, Conrad Naumann ist zum Theil im Mistpfuhl ersäufet, zum Theil erschlagen worden."

So geht es weiter in dem Bericht, der noch sämtliche Orte des Kreises Büdingen aufzählt.

Immer wiederholt sich hier und auch sonst, wie z. B. in der bekannten Wetterfelder Chronik, die Nachricht, daß alles, was nicht geraubt und mitgeführt werden konnte, in barbarischer Weise zerschlagen und verbrannt worden ist. Schweden und Kaiserliche, Kroaten und Panduren haben ohne Unterschied in gleicher Weise zügellos gehaust.

Auf diese Weise ist es gekommen, daß wir in Oberhessen so wenig Hausrat aus der guten Zeit noch vorfinden. Immerhin gibt die Leustadter Truhe — denn so muß ich diese Brauttruhe nennen — ein glänzendes Beispiel von dem Reichtum und der künstlerischen Vollendung der Wohnungseinrichtungen zu jener Zeit und erlaubt uns, einen Rückschluß zu machen auf den hohen Stand der Lebenshaltung im 16. Jahrhundert in Oberhessen. Auch Hausrat und Möbel sind ein Gradmesser für die Kulturhöhe eines Volkes.

Der Wert und die Bedeutung unserer Truhe, die sicherlich nicht die einzige ihrer Art war, sondern noch viele, jetzt aber längst zerstörte Kameraden gehabt hat, ist ein zweifacher. Nämlich, ein kunstgewerblicher und ein kulturhistorischer.

Kunstgeschichtlich gehört die Truhe in die Zeit der Frührenaissance. Im Laufe des 15. Jahrhunderts hatte in Italien das Interesse für die Kunst der Antike einen gewaltigen Aufschwung genommen und eine neue Kunst-Periode herbeigeführt. Allmählich drang die Kenntnis der „antikischen" Formen auch nach Deutschland und zwar langsam von Süden nach Norden. Augsburg, das durch einen regen Verkehr mit Italien verbunden war, hatte schon um das Jahr 1510 völlig mit den bis dahin allein herrschenden gotischen Formen gebrochen, während der Norden, z. B. Lübeck und andere Städte noch um 1530 ganz im Banne der Gotik stand. Es ist interessant, zu beobachten, z. B. an den herrlichen Grabdenkmälern im Dome von Mainz, wie bei uns etwa um 1520 sich die italischen Formen langsam einschleichen. Noch ist der ganze Aufbau gotisch, aber schon taucht hier ein antikes Säulenkapitäl, dort ein Ornament, bald ein Tierschädel mit einer Girlande und bald eine römische Gesimsleiste auf, bis schließlich nicht nur die Zierformen, sondern auch der ganze Aufbau den reinen Charakter der Antike zeigt. Umgekehrt aber verschwindet nun ebenso langsam, fast zähe festhaltend an ihrem alten Besitze, die Gotik. Selbst da, wo die Renaissance schon völlig die Herrschaft angetreten hat, finden wir gotische Zierformen, wie Erinnerungen an eine schöne Zeit, Jahrzehnte lang noch festgehalten. So zeigen auf unserer Truhe das innere Schloß und die Eisenbande ganz den gotischen Charakter, während die geschnitzten Wappen und die Einlagen in die Zeiten der ausgebildeten Frührenaissance etwa um 1530—1535 gehören. Es sind „antikische" Formen, aber gut in das Deutsche übersetzt, darum muten sie nicht fremdartig, sondern sehr behaglich, gemütlich und heimatlich an. Die Verteilung der reichen Dekoration über die ganze Fläche der Vorderfront und über die Seiten (Fig. 3), ist ungemein

[1]) Meyer, Geschichte der Stadt und Pfarrei Büdingen. Verlag E. Eberling, Büdingen 1868.

geschmackvoll durchgeführt. Es muß schon ein tüchtiger Schreiner und ein ebenso feinsinniger Besteller (auf den letzteren werden wir später noch zurückkommen) gewesen sein, denen wir dieses Stück zu verdanken haben. Wenn man heute ein Möbel von so individuellem Gepräge gefertigt haben wollte, dann würde man vergeblich zu einem Schreiner gehen. Da müßte man schon vorher den Entwurf in einem „Atelier für kunstgewerbliche Interieurs" machen lassen und bekäme trotzdem nur einen wässerigen Aufguß von der guten alten Kunst.

Aber wenn ich auch zugeben muß, daß unsere besten modernen Kräfte einen guten Entwurf machen, so hapert es doch fast immer noch mit der Ausführung. Die Schreinerkunst der Einlagearbeiten auch Intarsien genannt (wir Deutsche kommen scheinbar ohne Fremdwörter nicht durch) ist so ziemlich verloren gegangen. Die Kenntnis einer Menge von Holzarten, deren zarte natürliche Farben der alte Schreinermeister liebevoll zusammensuchte — niemals hat er sich des in späteren schlechteren Zeiten geübten, barbarischen Verfahrens der gefärbten Hölzer bedient — ist völlig der Vergessenheit anheimgefallen, so sehr, daß z. B. G. Hirth in seinem Buche: „Das deutsche Zimmer der Gotik und der Renaissance ³1886", es gewissermaßen als eine neue Entdeckung ansieht, wenn er schreibt: „ich glaube nicht, daß die Alten die Hölzer gefärbt haben, denn jeder Abzug mit der Ziehklinge läßt die Farben des Holzes nur noch besser erscheinen".



Fig. 3. Seitenansicht.

Mir selbst ist es nun gelungen, eine gewisse Holzart, nämlich ein grasgrünes Eichenholz wieder aufzufinden, wie es die alten Schreiner zur Darstellung der Blätter — auf unserer Truhe sind einige solche grüne Blätter an dem Zweige angebracht, der aus der Vase auf der Mittelleiste herauswächst — sehr ausgiebig gebraucht haben. Viele Jahre lang stellte ich an Schreiner, an Forstbeamte, an Museumsdirektoren und schließlich auch an einen Professor der Botanik immer wieder mündlich und schriftlich die Frage nach der Herkunft des grasgrünen Eichenholzes. Keiner wußte etwas davon. Alle hielten es für gefärbtes Holz, nur der liebenswürdige Direktor des Landesmuseums in Zürich teilte mir mit, daß ein uralter Schreinermeister ihm versichert hätte, es sei ein Naturholz, welches aber nur auf hohen Bergen wachse.

Dabei konnte ich mich nun nicht beruhigen, denn sämtliche deutschen und besonders die rheinischen und kölnischen eingelegten Möbel der Renaissancezeit zeigen dieses grüne Naturholz. Also mußte es überall zu finden sein, außerdem hatte ich es auch zur Reparatur meiner alten Möbel nötig, da ich grün gefärbtes Holz, welches sehr bald verblaßt, nicht verwenden wollte. Oft sprach ich mit meinem Schreiner, der ebenfalls diesen Dingen großes Interesse entgegenbrachte, über den Reichtum der Holzarten, den die alten Meister kannten und besonders über das Geheimnis des grünen Holzes. Das hörte die kluge Schreinersgattin. Eines Tages kam sie freudestrahlend von ihrem Heimatdorfe in Oberhessen zurück und brachte zu unserer Ueberraschung einen großen derben Ast grasgrünen Eichenholzes mit. Ein Bauer hatte vor seinem Hause die unansehnlichen Aststücke eines alten Eichbaumes zersägt und grasgrün leuchteten die frischen Schnittflächen. Jetzt schickte ich davon Proben an meinen Professor der Botanik und nun wußte auch dieser Bescheid. Die Farbe — so schrieb er — rührt von einem Pilze her, der sich in den abgestorbenen, aber noch harten Aesten der Eiche ansiedelt und ein frisches, jahrhundertelang haltbares Grün in vielen Schattierungen erzeugt. Ich erwähnte schon, daß die Museumsdirektoren, an die ich mich wandte, das grüne Holz für gefärbt hielten.

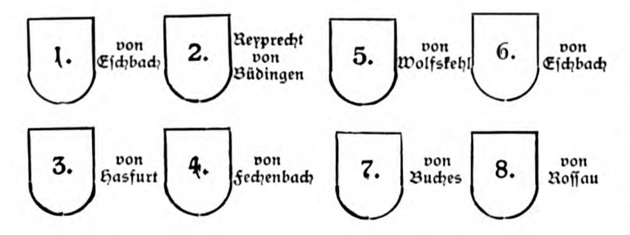
Als ich einem von ihnen von der Entdeckung

erzählte, da lachte er und sprach: „Minima non curat praetor.“ Ich bin nun nicht der Ansicht, daß es sich hier um etwas Minimales, sondern um ein bedeutungsvolles Zeichen, wie reich und mannigfaltig diese Kleinkunst einst gewesen ist, handelt.

Seit einigen Jahren fertigt Carl Spindler in St. Leonhard im Elsaß schöne und reiche Einlagearbeiten. Spindler ist der Einzige, der diese Kunst, die früher ganz allgemein, in Köln und in Augsburg, im Elsaß und in Oberhessen gepflegt wurde, jetzt wieder aufleben läßt. Im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt befindet sich von ihm eine prächtige Vertäfelung, elsässische Landschaften darstellend. Freilich fehlt der Spindlerschen Kunst die breite Basis. Es ist eine Kunst, die zwar fein und vorzüglich, die aber auch eine auf die Spitze getriebene, ich möchte sagen nervöse Kunst eines feinbegabten Einzelmenschen ist und darum mit diesem steht und fällt. Der alte Meister wurzelte auf dem Boden eines gesunden, derben, gediegenen Handwerks. Das gab ihm die ruhige Sicherheit. Dazu lebte er in einer Zeit reichen künstlerischen Empfindens und großer Wohlhabenheit, die ihm erlaubte, seine Fähigkeiten ohne Beschränkung zu betätigen. Guter Geschmack, Reichtum der Arbeit, alte Tradition und Freude an der eigenen Arbeit, das sind die Eigenschaften, die unser Meister zeigt.

Nun kommt aber noch etwas Weiteres hinzu.

Die Wappen geben der Truhe eine gewisse kulturhistorische Bedeutung. Es hat einen hohen Reiz, diesen historischen Erinnerungen nachzugehen. Die 8 Wappen sind die Wappen der folgenden Geschlechter:



Links die Angehörigen des Bräutigams, rechts diejenigen der Braut. Lassen wir — galanter Weise — der letzteren den Vortritt.

Sie ist eine geborene Wolf von Wolfskehl. Ihr Wappen 5. ist aber auch zugleich das Wappen ihres Vaters und ihres Großvaters. 6. ist das Wappen der Mutter der Braut, zugleich aber auch das Wappen des Großvaters mütterlicherseits, dessen Gattin auf 8. sich zeigt, während die Gattin des Großvaters väterlicherseits auf 7. erscheint.

Ebenso ist 1. sowohl das Wappen des Bräutigams als das seines Vaters und Großvaters. 2. ist das Wappen der Mutter des Bräutigams und zugleich des Großvaters mütterlicherseits. Des letzteren Gattin war 4. eine geb. von Fechenbach, während in 3. die Gattin des Großvaters des Bräutigams sich präsentiert.

Die Familie der Braut festzustellen war einfach, denn in der Beschreibung des Kreises Büdingen [1]) findet sich die Abbildung eines Grabsteins, der genau die gleichen Wappen wie unsere Truhe zeigt. [2]) Die beiden hier (Fig. 4) abgebildeten



Fig. 4. Grabstein des Wolf von Wolfskehl † 1554 und der Otilia von Wolfskehl † 1543.

[1]) Kunstdenkmäler in Hessen von Geh. Baurat Professor Wagner. 1890.

[2]) Für die gütige leihweise Ueberlassung dieses Klischees, sowie des Klischees Fig. 7, 8, 9 und 11 sage ich Herrn Professor Dr. Kautzsch verbindlichen Dank.

Personen sind die Eltern der Braut, nämlich laut Inschrift:

Anno dm̄ . 1554 . den . 11.
Augusti . starb der . Edel . vnd
Ernvest . Wolf . von Wolfs
kell . hie begrabē . dē . Gott . gnad.

Anno . dm̄ 1543 den . 5.
Augusti . starb . die . Edel . vnd
thugenthaftig . Otilia . v̄ . Wolfskel
gebōr . vō . Eschbach . Wolfē . von.
Wolfskels . Ehegēahl . d . Gott . G.

Aber nicht nur die Eltern der Braut sind uns im Bilde bekannt, auch die Großeltern kennen wir. Im Kalender Hessenkunst 1909 befindet sich ein Aufsatz von Klingelschmitt über Grabdenkmäler



Fig. 5. Sakramentsschränkchen im Schlosse Leustadt.

in der Pfarrkirche St. Martin zu Lorch am Rhein. Die Abbildung 3, Seite 11 zeigt uns dort die Eltern der Otilie von Wolfskehl, einer geb. von Eschbach, nämlich Johann von Eschbach und seine Gattin Anna von Roſſau. So ist auch in dem Aufsatze richtig zu lesen. Lustig und ganz ungewöhnlich auf Grabsteinen ist es zu sehen, wie sie dem eisengepanzerten Gatten auf den Fuß tritt.

Daß dieser Geste und der ganzen koketten Haltung der für die damalige Zeit hochmodern kostümierten Dame eine bestimmte Absicht zugrunde liegt, steht außer Zweifel. Leider fehlen uns urkundliche Nachrichten gänzlich, sonst könnten wir wohl allerlei Amüsantes über die temperamentvolle Dame und über ihren mehr phlegmatisch dareinschauenden Gatten hören. [1])

Die Herren von Wolfskehl stammen von der jetzt längst vom Erdboden verschwundenen Burg Wolfskeelen im Ried. Das jetzige Dorf Wolfskehl bewahrt noch den Namen. Etwa 1250 bekamen sie durch Heirat Anteil an der Burg Vetzberg (bei Gießen) und nennen sich jetzt Wolfskehl von Fetzburg. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts — diese und andere Notizen verdanke ich dem freundlichen und aufmerksamen Entgegenkommen des Großh. Archivdirektors zu Darmstadt, des Freiherrn Dr. G. Schenk zu Schweinsberg — ist Leustadt durch Heirat teilweise an den Ritter Johann Wolfskehl von Fetzburg gelangt. Im Jahre 1401 setzte er sich mit seinen Schwägern Geiling und Dupel auseinander und erhielt definitiv ganz „Lauffstadt“ (Baur, Hess. Urk. IV, S. 3). Die Vorgänger des

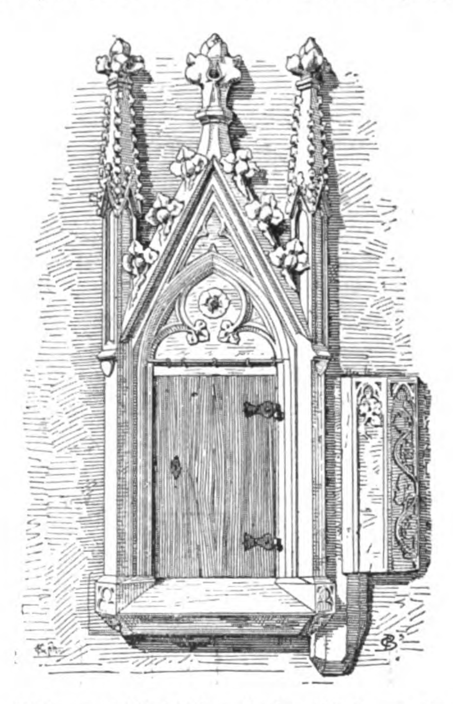


Fig. 6. Sakramentsschränkchen in der Kirche zu Ortenberg.

Johann v. W. haben wohl zu Leustadt ein recht lustiges Leben geführt und wahrscheinlich — wie es so oft die Chroniken aus dieser Zeit berichten — ihr Hab und Gut in wilden Gelagen verpraßt. Im Weißtum des Langerichtes Ortenberg von 1446 heißt es boshaft:

„wann die Junkern zu Laustadt ihre S c h l o ß b r ü c k e aufziehen, so haben sie all ihre Herrschaft beschlossen.“

Das ist eine zarte Umschreibung für die Tatsache, daß Wald und Feld, Aecker und Wiesen

[1]) Inzwischen hat Dr. Rauch (Münchener Neueste Nachrichten 1910 Nr. 279, vergl. auch Nr. 263) festgestellt, daß es sich hier um die Darstellung eines alten deutschen Rechtsbrauches handelt.

vertrunken und verpfändet waren. „Die Teutschen seind ein saufend Volk", so schreibt der Chronist Sebastian Münster um 1480.

Mit der Familie seiner Schwäger muß Johann v. W. nicht gut ausgekommen sein. Dafür scheint mir das hier, Fig. 5 abgebildete, in einem Zimmer des obersten Stockes befindliche Schränkchen einen Anhaltspunkt zu geben. Professor Wagner erwähnt das Schränkchen in dem Inventarisationswerk [1]), gibt aber keine Abbildung (die es doch wohl verdient hätte), und meint das Ornament weise auf seine Entstehung kurz vor oder nach 1400 hin. Ich möchte mir erlauben, dem Fachmanne zu widersprechen. Das Ornament zeigt eine frühere Zeit. Es ist in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu setzen. In dem gleichen Buche befindet sich ein ganz ähnliches Sakramentsschränkchen aus der Kirche zu Ortenberg abgebildet, deren frühgotische Bauperiode von 1324—1385 reicht. Fig. 6. Vielleicht ist der Entwurf zu diesem Schränkchen schon um 1324, zugleich mit dem Plane der Kirche gemacht worden. Sicherlich ist es aber vor 1385 enstanden. Die Wappenschilde am Leustadter Schränkchen sind leer. Man sieht aber — auch hier im Bilde — deutlich, wie die Wappenzeichnung mit vielen Schlägen eines spitzen Hammers weggehauen ist. Hier befanden sich vordem zwei bestimmte Wappen, und zwar diejenigen des damaligen, uns jetzt leider unbekannten Schloßherrn und seiner Ehefrau. Den Einwand, daß die beiden Schildchen nur dekorativen Wert hätten, kann ich nicht gelten lassen, denn die Verwendung von blinden Schilden wäre etwas zweckloses. Was die Alten machten, hatte immer einen Zweck und Sinn. Das Anbringen von Verzierungen ohne Sinn das ist charakteristisch für den Geschmack des 19. Jahrhunderts. In der gleichen Kirche zu



Fig. 7. Gedenkstein für den am Georgitage 1382 verstorbenen Junker [do(m)icell(us)] Eberhart von Eppstein.



Fig. 8. Grabdenkmal des Konrad von Buches mit der Umschrift: **ANNO DO(MINI) MCCXCIIII (1294) OBIIT VENERABIL(is) MILES CONRADUS DE BUCHESE.**

Ortenberg befindet sich eine Gedenktafel für den 1382 verstorbenen Eberhard von Eppstein. Fig. 7. Dort sehen wir ebenfalls zwei Schilde, die mit ihren Wappen, auch ohne daß ein Wort dabei geschrieben ist, in sinniger Weise die Erinnerung an die Eltern des jungverstorbenen Eberhard festhalten. Es ist etwas außergewöhnliches, wenn aus einem Wappenschilde von Stein die Zeichnung weggemeißelt ist. Für gewöhnlich lassen spätere Besitzer einer Burg die Schilde der Vorgänger ruhig stehen. Nur manchmal ist Wut und Haß so groß, daß das Schildzeichen zerstört wird. So mag auch Herr Johann Wolfskehl von Fetzburg im Zorn die ihm verhaßten Schildzeichen vernichtet haben. Und wirklich hat er es erreicht, daß damit die letzte Kunde von den Vorbesitzern des Schlosses, von den trinkfesten Junkern von Leustadt erloschen ist. Die Herren von Wolfskehl müssen im Laufe des 15. Jahrhunderts gut gewirtschaftet haben. Wolf v. W. war nach seiner und der Ehefrau Kleidung (siehe Fig. 4) zu schließen in sehr guten Verhältnissen. Schon seine Vorfahren hatten ein Burglehen zu Büdingen. Er selbst war Amtmann zu Birstein und im Testamente des Grafen Johann von Ysenburg-Büdingen vom 14. Mai 1533, wird er zugleich mit dem Amtmann in Büdingen, Johann Brendel von Homburg zum Vermögensverwalter der minderjährigen Kinder des Grafen ernannt.

[1]) Wagner spricht von einer „Schloßkapelle, von der noch das Sakramentsschränkchen erhalten ist." Es ist aber nur ein einfaches Zimmer. Ich halte es für das schön gelegene und aussichtsreiche Wohn- und Schlafzimmer des Schloßherrn. (? der Herausgeber.)

1524 am 24. Februar verabreden Johann von Ysenburg, Graf zu Büdingen und Wolf von Wolfskehl einen „Tausch und Wechsel", wonach der erstere dem letzteren übergibt sein „Fischwasser zwischen Glauberg und Ensheim, welches zu Glauberg an den Kirchenbauwiesen angehet bis an die Mühle zu Ensheim inwendig des Wehers." Doch behält sich Graf Johann die Einlösung dieser Fischerei mit 50 fl vor. Dagegen empfängt er von Wolf von Wolfskehl dessen Gut in „Eckartshäuser und Keilbacher Terminey".

„Geben und geschehen am Sampstage nach Sanct Sebastianstage, des jars als man abe der geburt Christi, unseres lieben herren funfzehnhundert zwanzig vier jahr zelet."

Aha! — Also die schönen Forellen und Hechte in der Nidder, die ihm sozusagen an der Nase vorbeifloß, stachen unserem Wolf in die Augen. Da hat er denn sein Roß satteln lassen und ist nach Büdingen geritten zum Grafen. Dort war er wohlgelitten und wurde gut bewirtet. Und als der Willekumm zum dritten Male gefüllt war, da brachte er sein Anliegen vor. Nur zögernd verzichtete Johann auf die guten Fische, behielt sich aber das Rückkaufsrecht vor. Schließlich wurden sie einig und bekräftigten durch Trunk und Urkunde den Tausch.

Die Mutter Wolfs v. W., eine geborene von Buches, entstammt dem reichbegüterten Geschlechte der Herren von Buches, die ihren ursprünglichen Stammsitz, der wahrscheinlich nur aus einem befestigten Gutshofe bestand, in dem Dorfe Büches, das eine halbe Stunde von Büdingen entfernt liegt, hatten und im Mittelalter eine bedeutende Rolle spielten. Später erbauten sie ein Schloß zu Höchst an der Nidder. Von hier aus gründete Conrad von Buches, der 1294 starb, das lieblich gelegene Kloster Engeltal. Dort ist sein Bild (Fig. 8) — die älteste Porträtdarstellung in Oberhessen — in der Klosterkirche zu sehen. Mit gelocktem Haupthaar, glattrasiert, zweifellos von großer Aehnlichkeit steht er im hemdartigen Rittergewand vor uns. Mit dem breiten Schlachtschwert und dem Kampfschild, das mit dem Ankerkreuz derer von Buches verziert ist, macht er einen vornehmen und imponierenden Eindruck.

Buches, was ist das überhaupt für ein schöner und echt oberhessischer Name, der das stolze Rittergeschlecht mit den herlichen Buchenwäldern verknüpft. Denn Buches heißt der Ort, wo die Buchen sind, ebenso wie Meiches der Ort, wo die Eichen sind. 1342 heißt das Dörfchen „zum Eiches". Klein- und Groß-Linden bei Gießen heißt im Volksmunde Linnes. Eine ähnliche Wortform ist in der oberhessischen Flurbezeichnung „im Senges" enthalten, das ist der Platz, wo durch ein Feuer der Wald „angesengt" worden war. So grüßen uns aus den Ortsnamen Meiches, Linnes und Büches die schönen Bäume der Heimat.

Die Nachkommen des Ritters Conrad von Buches waren wilde Gesellen, denn späterhin war das Schloß zu Höchst an der Nidder berüchtigt als eines der „Rauphäuser" der Wetterau. Um diese zu bezwingen [1]) und abzubrechen, unternahm König Ruprecht seinen Kriegszug in die Wetterau im Februar 1405. Nach Niederwerfung und Verbrennung des Schlosses Rückingen ritten die Reisigen am 18. Februar vor das Schloß Höchst bei Lindheim, das am fogenden Tage ohne Wehr und Widerstand übergeben wurde. Der König ließ eine Anzahl Schützen als Besatzung darin zurück und sandte am 27. April von Heidelberg aus den Befehl an den Landvogt der Wetterau, Hermann von Rodenstein, das Schloß niederreißen zu lassen, was auch sofort geschah.

Doch schon 1424 erbaute Henne von Buches „auf einem anderen Platz zu Höchst" ein Haus mit Hof und Wall und empfing es vom Grafen Diether von Ysenburg als Lehen. Ebenso interessant wie das Geschlecht derer von Buches ist das Geschlecht der Großmutter der Braut, der lustigen Grabsteinsfrau Anna von Rossau [2]). Fahne (Wappenbuch der kölnischen Geschlechter) schreibt: „Rossau ist ein Herrensitz bei Rees, wovon ein Dynastengeschlecht stammt. Ropert de Rosowe, nobilis vir, schenkte 1277 dem deutschen Orden Besitzungen zu Herkenrath im Bergischen, welche Goswin v. Hüls zu Lehn trug und worauf der Orden die Commende baute. Er kommt auch noch 1304 vor, wo er auf das Patronat zu Remagen verzichtet. Fast gleichzeitig lebte Henrich von Rossau, Canonikus zu Xanten. Er schenkte dem Stift große Besitzungen zu Ambre, Xanten rc."

Später waren die Rossau Burgleute in Oppenheim, in Alzey und in Heidelberg. Kurfürst Philipps von der Pfalz — so ist zu lesen in dem Büchlein: „Versuch einer vollständigen Geographisch-Historischen Beschreibung der kurfürstl. Pfalz am Rhein von Johann Goswin Widder. Frankfurt und Leipzig 1786" — gab 1480 die Veste Hohinrot oder Neueburg (eine halbe Stunde südwestwärts von Mosbach gelegen) Erharden von Rossau zu Lehen, welches Geschlecht bis zu seiner im Jahre 1619 erfolgten Erlöschung diese Burg im Besitz gehabt.

Von den Eschbachs — damit kommen wir auf den Bräutigam zu sprechen — wissen wir leider nur äußerst wenig. Das Geschlecht hatte seine ebenfalls längst verschwundene Stammburg in der Nähe der Dörfer Ober- und Nieder-Eschbach am Taunus. Nach der gütigen Auskunft des Herrn Geh. Archivrat Wagner zu Wiesbaden und des Marburger Staatsarchivs sind nur wenige Urkunden vorhanden, in denen der Name erwähnt ist. 1442 wird ein Heilmann von Eschbach, Mitglied der Johanniter-Commende zu Rüdigheim bei Marköbel genannt. Er hatte einen

[1]) Wagner, Kreis Büdingen.

[2]) Siehe das Bild im Kalender Hessenkunst 1909, Seite 11.

Neffen Namens Bechtold, der von 1452 bis 1481 Amtmann zu Vilbel und hess. Vasall zu Nidda gewesen war. Ein Vetter von diesem ist der im Hessenkunstkalender 1909 abgebildete Johann von Eschbach, Gatte der Anna von Rossau, Schwiegervater des Wolf von Wolfskehl, Schultheiß zu Lorch, begütert zu Echzell.

Bechthold von Eschbach hatte einen Sohn Balthasar. Dieser Balthasar ist der letzte derer von Eschbach, von dem wir noch etwas wissen. Mit ihm scheint das Geschlecht, wenigstens im Mannesstamme, ausgestorben zu sein, denn am 17. Dezember 1507 erhielt Balthasar Schrautenbach die Exspektanz für Balthasar von Eschbachs Teil an den Niddaer Lehen, falls dieser ohne Leibeserben sterben würde [1]. Es kann somit keinesfalls ein Herr von Eschbach der Bräutigam der Tochter des Wolf von Wolfskehl gewesen sein. Wolf v. W. hat 1502 geheiratet. Die Ehe seiner Tochter kann demnach nicht gut vor 1520 und schwerlich später

[1]) Mitteilung des Marburger Staatsarchivs.

als 1550 stattgefunden haben. In diese Zeitgrenzen hinein ist dann auch die Truhe zu datieren. Die Stilistik spricht für 1530—1535.

Sollten nun die Wappen auf der Truhe ganz falsch und willkürlich sein? Das ist unmöglich, denn die Wappen, die der Braut zugehören, auf der rechten Hälfte der Truhe stimmen genau und werden, durch die Wappen des Grabmals gleich wie durch eine Urkunde von Stein bezeugt.

Gehen wir darum etwas weiter auf der Suche nach unserem Bräutigam.

In dem Buche „Die höchste Zierde Teutsch-Landes und Vortrefflichkeit des Teutschen Adels vorgestellt in der Reichs-Freyen Rheinischen Ritterschaft Stamm-Taffeln und Wapen mit unermüdetem Fleiß aus alten schriftlichen Urkunden verfasset durch Johann Maximilian von Humbracht zu Frankfurt am Mayn Anno 1707," finden wir über die Herren Reyprecht von Büdingen — leider sind diese Nachrichten zum Teil fragmentarisch, es fehlen vielfach die Vornamen — folgende Genealogie:

..?.. Reyprecht von Büdingen aus Franken 1442
h..?.. Kuchenmeisterin von Gamberg.

- ..?.. Reyprecht von Büdingen
  h..?.. von Fechenbach.
  - Caspar Reyprecht v. B.
    h. Juliana von Eschbach
    ..?.. und ..?..
    von Haspäre Tochter.
    - Johann Reyprecht v. B. Amptmann zu Wenings.
    - ..?.. Reyprecht v. B.
      h..?.. Wolfskehl von Fetzburg und Leystadt (Vinc. und Cath. Clara Spiegelin von Desenberg Tochter).
  - Jörg Reyprecht v. B.
    1488—1507 Amptmann zu Büdingen.
- ..?.. Reyprecht von Büdingen
  h..?.. von Buttlar.
  - Johann Reyprecht v. B.
    h..?.. Faulhabein von Wechtersbach
    ..?.. und ..?..
    von Reichling Tochter.
    - Johann Reyprecht v. B.
      h. Agnes von Höhlin
      ..?.. und ..?..
      v. Blankenfelß Tochter.
    - ..?..
      h..?.. Wolfskehl von Fetzburg.
    - Ludwig Reyprecht
      h. 1547 Anna von Höhelin
      ..?.. und ..?.. von Blankenfelß T.

Vertauschen wir nun jetzt die Wappen der Truhe (siehe Fig. 2), so daß 2 und 4 an die Stelle von 1 und 3 kommen, dann haben wir die Genealogie Humbrachts [1]), nämlich:

2.	Reyprecht von Büdingen	1.	von Eschbach
4.	von Fechenbach	3.	von Hasfurt

Damit wäre der Bräutigam kein Herr von Eschbach, sondern ein Reyprecht von Büdingen, dessen Vornamen uns leider Humbracht nicht übermittelt, der uns darum vorläufig ebenso unbekannt ist wie der Vorname der Braut.

Wenn wir auf der Truhe (Fig. 2) die Helme der 4 Wappen linkerseits genauer betrachten, so finden wir, daß 1 und 2 nach derselben Seite nach rechts hin gerichtet sind. Die Helme bei 3 und 4 drehen sich den Rücken zu. Die Alten haben es aber immer so gemacht — und das war ein feiner, sinniger Zug — daß die Helme auf einem ehelichen Doppel-Wappen sich gegenseitig anschauen. Vertauschen wir der Genealogie Humbrachts folgend auf der Truhe 2 und 4 mit 1 und 3, so schauen die Helme 4 und 3 einander an, wie sich das gehört. Freilich sehen auch dann noch 2 und 1 beide nach rechts. Nun sind zweifellos die Wappen auf der Truhe immer so wie jetzt befestigt gewesen. Sie sind noch mit den originalen alten Holznägeln festge-

[1]) Daß die ..?.. Wolfskehl von Fetzburg und Leystadt als eine Tochter des Vinc. Wolfskehl von Fetzburg und der Cath. Clara Spiegelin von Desenberg bezeichnet wird, halte ich für ein Versehen Humbrachts, das um so weniger ins Gewicht fällt, als seine Angaben über die Fechenbach und die Haspäre-Hasfurt mit den Wappen der Truhe übereinstimmen.

macht und eine genaue Untersuchung hat ergeben, daß sie noch niemals — was bei einer früheren Reparatur denkbar wäre — von ihrem Platze gekommen sind. Die Truhe ist überhaupt noch niemals repariert worden, sondern im Originalzustande in meine Hände gelangt.

Ich möchte mir nun die kleinen Unstimmigkeiten der Wappen 1 und 2 in folgender Weise erklären: Der Besteller der Truhe war der Vater der Braut Herr Wolf von Wolfskehl, der die Wappen seines Geschlechtes in korrekter Weise dem Schreiner aufgezeichnet hat. Dagegen ist bei den Wappen der Angehörigen des Bräutigams die natürlich dem zukünftigen Schwiegervater oder dem Schreiner nicht so ganz geläufig waren, ein Irrtum unterlaufen, den zu korrigieren man dann später nicht mehr der Mühe wert gehalten und vergessen hat.

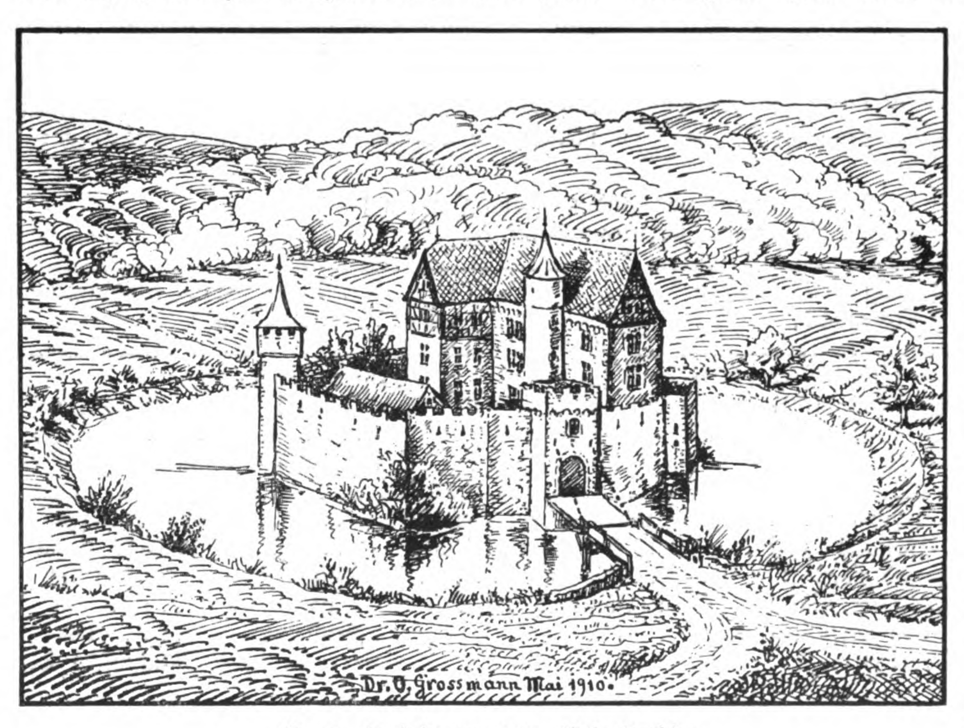


Fig. 9. Leustadt um 1600. Rekonstruktion.

Uns aber ist die Sache wichtig, denn damit bekommt die Truhe Beziehungen zu der Perle von Oberhessen, zu dem historisch, landschaftlich und architektonisch gleich schönen **Büdingen**. Dort hatten die Reyprecht von Büdingen, ein altes und angesehenes Beamtengeschlecht im Dienste der Grafen von Ysenburg ihren Stammsitz im „Amtshaus oder Junkernhof" zu Großendorf.

Das Wappentier im Schilde der Reyprecht, der Storch, ist uns alten Büdingern ein guter Bekannter, dessen Vorbild sicherlich schon vor Jahrhunderten auf dem steilen Rathausdache nistete und schon damals genau so wie heute die staunende Jugend durch seine tadellosen Gleitflüge erfreute.

Die Reyprecht haben ihn zu ihrem Wahrzeichen gemacht und ihn so im Schilde verewigt. Ausgezeichnet ist er auf dem Wappen der Truhe (Fig. 2) dargestellt, wo er nett und sebstbewußt einherstolziert. Auch die ausgebreiteten Flügel des halben Storches auf dem Helme sind sehr gut und storchenmäßig wiedergegeben.

Im Ysenburgischen Archive zu Büdingen befinden sich noch eine Menge von Urkunden über die Reyprecht von Büdingen. Sehr nahe und interessant sind die Beziehungen der Reyprecht zu ihren Herren, den Grafen von Büdingen. Im Jahre 1465 schenkte Graf Ludwig „seinem Amptmann zu Büdingen Caspar Reyprechten" den „Creutzgarten by der Vnderpforten".

Die Unterpforte ist der ältere, jetzt noch in kleinen Resten zu erkennende Torturm, dicht hinter dem später 1503 erbauten sog. Jerusalemertor. Dort standen einstens 3 Kreuze — also wohl eine Kreuzigungsgruppe, die noch 1529 als das „stainkreutz vor der vnderpforten" erwähnt wird — hiernach führte der „Creutzgarten" seinen Namen. Am 13. Dezember 1519 vermachen „Georg Riprecht von Büdingen" und „Katharin Brendeln von Hoenberg [1]) Eheleute" dem Pfarrer und Altaristen zu Büdingen auf dem Chore eine Jahresgülte von $1^1/_2$ Goldgulden und zwei Gärten vor Büdingen zum Seelengerede [2]).

Am 26. Juni 1523 verkaufen Georg Reyprecht von Büdingen und Katharina seine Gattin dem Grafen Anton von Ysenburg-Büdingen einen Hof zu Wiedermus, 7 Morgen Wiesen bei Büches, einige Gülten zu Rodenbergen und das Recht 25 Schweine in die Eckern des Büdinger Waldes zu treiben, zusammen für 400 Goldgulden Frankfurter Währung.

So geben die alten Urkunden uns manche Nachricht über die Reyprecht von Büdingen, aber trotz eifrigsten Suchens konnte ich nichts über unseren Bräutigam erfahren. Vielleicht hat er gar nicht in Büdingen gelebt, sondern ist in das Schloß Leustadt eingeheiratet.

---

[1]) Brendel von Homburg, ein altes Edelgeschlecht, dem auch der Mainzer Erzbischof Daniel Brendel von Homburg entstammt.

[2]) Seelenmesse.

Wie dem auch sei, jedenfalls hat es eine gewisse Berechtigung, die Truhe nicht die Büdinger oder die Reyprechtsche, sondern die Leustadter Truhe zu nennen. Denn hier wohnte der Besteller Herr Wolf von Wolfskehl zu Fetzburg und Leustadt, nach dessen Wünschen der Schreiner — wir müssen ihn in einer größeren Stadt, vielleicht in Friedberg oder gar in Frankfurt suchen — seine Kunst betätigt hat. Hier in Leustadt hat auch die Truhe einige Zeit gestanden und wurde mit köstlichen Linnen gefüllt, zu dem die Edelfrauen und das Gesinde an vielen Winterabenden die feinen Fäden gesponnen haben, bis dann endlich der Junker Reyprecht von Büdingen vor die Schloßbrücke geritten kam, um sich seine Braut zu holen.

Damals freilich sah Leustadt anders aus wie heute. Von der alten Wasserburg, die als „Leistat" schon 878 in den „Summarien" des fuldischen Mönches Eberhard genannt wird, ist der Mauergürtel, die Zugbrücke völlig und der tiefe Graben bis auf einen kleinen Rest verschwunden.

Um einen Begriff von dem früheren Zustande des Schlosses zu geben, wage ich einen Rekonstruktionsversuch (Fig. 9) Wem's nicht gefällt, der mache es besser.

Jetzt führt eine in späterer Zeit erbaute feste Brücke (Fig. 10) über den trocken gelegten Graben, aber der Eindruck des inneren Hofraumes ist auch heute noch in seiner friedlichen Geschlossenheit ein ungemein stimmungsvoller.



Fig. 10. Leustadt.

Die inneren Räume sind zum Teil verbaut. Die Schloßküche, mit einem ungeheueren Rauchfange, war noch vor 15 Jahren — wie mir versichert wurde — im ersten Stock gelegen. Der Festsaal im II. Obergeschoß, der die respektable Größe von 13,6 m Länge und 6,4 bezw. 7,2 m Breite hat, ist leider durch eine erst kürzlich eingezogene Querwand in 2 Teile getrennt, auch sind von seinen ehemaligen 6 großen Doppelfenstern 2 zugemauert. Da von diesen Fenstern je 3 sich gegenüber lagen, so empfing der Saal sein Licht von beiden Seiten. Das gibt eine feine Belichtung, denn die harten Schatten, die bei der einseitigen Beleuchtung entstehen, werden hier aufgelöst. Nun kommt aber noch etwas hinzu. Ein Zimmer, in welchem die Fenster gegenüber liegen, verliert den Charakter der Geschlossenheit, weil der Blick nach zwei Seiten hinaus ins Freie geht. Noch besser wird die Sache, wenn auf drei Seiten sich Fenster befinden, wie das bei den meisten Zimmern in Leustadt der Fall ist. Ein jedes Fenster nimmt eben der Wand die drückende Geschlossenheit. Wem wäre noch nicht die freundliche Freiheit aufgefallen, die ein Turmzimmer aufweist, welches Fenster nach allen Seiten hat.

Viele Architekten stehen noch heute dem Lichtproblem völlig verständnislos gegenüber. Die Alten aber hatten fast immer ein natürliches und feines Verständnis dafür, wie man einen Innenraum belichten muß. Darum legten sie die Treppe nach außen, indem sie diese dem Hause in Gestalt einer Wendeltreppe, die oben in ein kurzes Türmchen endigt, anfügten. Solche Anlagen sehen wir z. B. am Rathause zu Büdingen, dessen kürzlich wiederhergestellter, von drei Seiten, trotzdem er in die Häuserreihe eingekeilt ist, vorzüglich belichteter Hauptsaal einen großartigen Eindruck macht, am Schlosse zu Nidda, am neuen Schloß zu Gießen und noch an vielen anderen Orten.

Durch den Treppenturm erzielte man nebenbei auch noch eine außerordentlich malerische Wirkung. Die Alten hatten natürlich nicht von vornherein die Absicht malerisch zu sein. So etwas tut nur ein veralteter Architekt, dessen Absicht man dann aber auch deutlich merkt und dadurch ebenso deutlich verstimmt wird. Diese Art Architekt, die leider immer noch das Uebergewicht hat über unsere jungfrisch erblühende moderne Architektur, will um jeden Preis eine schöne Fassade bauen und ordnet dieser Idee selbst die Zweckmäßigkeit unter. Der alte Meister ist in erster Linie zweckmäßig, erst dann sucht auch er die Schönheit. Immer ist er nett und liebenswürdig und oft kommt er mit einem Minimum von Zierrat und Verzierungen aus, während jener „Architekt" ganze Musterbücher

plündert, mit deplazierten Erkern[1]), mit zwecklosen Türmchen und gehäuften Giebeln operiert, bald hier, bald dort einen Diebstahl begeht und schließlich eine Fassade zusammenbringt, die wie ein aufgeputzter Pfingstochse ausschaut.

Das Beste was Leustadt besaß, fehlt jetzt leider. Von dem breiten Wassergraben, in dem sich die Zugbrücke, die Ringmauern und die hohen Giebel des Hauses spiegelten, der wie ein stahlblauer Gürtel die alte Burg einst umschloß, ist nur ein kleiner Rest in Gestalt eines melancholichen, stillen Teiches noch vorhanden[2]).

Auch die alte Friedhofskapelle existiert nicht mehr. Das herrliche Grabdenkmal des Wolf v. W. stand früher sicherlich nicht, wie jetzt, schutzlos im Freien, sondern mit vielen anderen Grabdenkmälern, von denen noch kleine Reste vorhanden sind, in einer Kapelle, die sich außerhalb des Schlosses befand. Spurlos ist diese Kapelle und spurlos ist die Ruhestätte des Wolf von Wolfskehl verschwunden. Aber der Grabstein redet noch von ihm. Freilich ist er nur eine Ruine, aber trotzdem stehe ich nicht an, denselben als einen der schönsten Grabdenkmäler der Renaissancezeit zu bezeichnen.

In lebendiger sprechender Geste wendet sich Wolf zu seiner in ruhiger gelassener Haltung verharrenden Gattin. Es war ihm wohl ein Bedürfnis sich so darstellen zu lassen, als wolle er noch wie früher zu der treuen Gattin, die ihm im Tode vorangegangen war, sprechen.



Fig. 11. Siegel der Reichsburg Glauburg 1247. Die Umschrift lautet: S(IGILLVM) · IMP(ER)II · SACRI · CASTRENSIVM · DE · GLOVBVRCH †

Im Hessenkunstkalender 1909 ist darauf hingewiesen, daß nicht selten im Mittelalter Grabdenkmäler nach dem Tode des einen, aber noch zu Lebzeiten des anderen Ehegatten gemacht wurden.

Auch die Beobachtung Klingelschmitts, daß die auf Mann und Frau bezüglichen Inschriften auf dem Grabsteine des Philipp Hilchin von Lorch nicht von der gleichen Hand herrühren, scheint mir bei dem Wolfskehldenkmal zutreffend zu sein.

So läßt uns der Grabstein die sympathische Person des Wolf v. W. in einem überraschend günstigen Lichte erscheinen.

Leustadt liegt, nach Norden und Westen durch bewaldete Höhenrücken geschützt, in einer flachen Mulde, der reichliche Quellen zufließen. Diese Quellen speisten früher den Burggraben und auch heute noch einen kleinen Teich, der von dem einst so reichlichen, schützenden Wasser noch übrig geblieben ist. Von den Zimmern der oberen Stockwerke hat man reizende Aussicht. Nach Norden und Westen baut sich die grüne Wand des Bergwaldes vor uns auf, nach Süden schweift der Blick über die langgestreckte Ebene der Nidder bis zu dem breiten buchengrünen Basaltrücken des Glaubergs, der wie ein treuer Wächter bei den weiten Wiesengründen lagert.

In der Tat, hier wurde auch einst treue Wacht gehalten, denn auf seinem Gipfel befand sich eine dem Kaiser gehörige Burg, die Reichsburg „Glauburg" [3]). Jetzt ist die einst umfangreiche Burg spurlos verschwunden. Als die deutschen Kaiser ohnmächtig wurden, da ist sie verfallen. Die Bewohner der Umgegend haben die Steine der Burg zum Hausbau verwendet und dabei die Fundamente bis auf den Grund ausgebrochen.

Nur eine einzige Nachricht ist uns noch von der stolzen Kaiserburg erhalten. Im Staatsarchiv zu Darmstadt befindet sich eine Urkunde vom Jahre 1247, in welcher als Burgmannen der

[1]) Das Unverständigste was diese Herren — man kann es leider häufig sehen — sich leisten, sind Erker ohne Seitenfenster. Hier wird eine Bauform, die einst einen Zweck hatte, zur sinnlosen Dekorationsformel.

[2]) Auch Büdingen hat seinen Wassergürtel verloren. In dem Inventarisationswerk befindet sich ein Plan. Der breite Graben, der einst das Schloß rings umgab, ist richtig eingezeichnet, ebenso der Stadtgraben an der Süd- und Westseite bis zum Jerusalemer Tor. Dort hört — nach dem Plan — das Wasser auf und es beginnt ein trockener Graben. Das stimmt aber nicht, denn ich erinnere mich aus meiner Jugendzeit, daß zu Anfang der 70er Jahre auch über die Brücke des Jerusalemer Tores hinaus der Graben noch etwas Wasser hatte, wir sind sogar dort Schlittschuhe gelaufen. Jetzt ist er ausgefüllt, ebenso wie schon lange vorher der kolossale Graben an der Bergseite am Gebück. Auch dieser hat einst Wasser aus dem Seemenbach gehabt, das von oben hereinfloß und vielleicht unten gestaut wurde. Von den riesigen Türmen steckt jetzt, durch die Auffüllungen des Grabens, fast ein Drittel unter der Erde. Die ganze Anlage ist so kühn und so gewaltig, daß eine genauere Untersuchung eventuell auch Freilegung der Türme dringend zu wünschen wäre.

[3]) Hier sollen auch die Herren von Glauburg einst Burgmannen gewesen sein, die später nach Frankfurt verzogen und dort zu hohen Ehren gekommen sind. Die Kunde von ihnen lebt noch in der jetzigen Glauburgstraße fort.

Reichsburg genannt werden: die Herren von Rohrbach, von Düdelsheim, von Buches und von Bleichenbach. Das anhängende Siegel (Fig. 11) ist sehr interessant. Es zeigt das Brustbild des Kaisers mit Krone, mit Szepter und Schwert unter einem zinnengekrönten von zwei Seitentürmen flankierten Torbogen. — Dieses Siegel von Wachs ist der letzte Rest der verschwundenen Reichsburg, ein wehmütiges Zeugnis für die Vergänglichkeit alles Irdischen und für die Umwandlung der Kaisermacht.

Der Bearbeiter des Kreises Büdingen im hessischen Denkmälerwerk hat mir in Leustadt — wofür ich ihm dankbar bin — zur Nachlese Einiges übrig gelassen. So fand ich von einem blühenden Fliederbaum verdeckt und verborgen gehalten, auf einem mächtigen Sandsteine, der früher aber sicherlich einen anderen Platz hatte, die Inschrift:

Allein Got die Eher.
Wolf von Wolffskel und
Voeczberg Otilia von Eschbach
Eheleudt haben disen Zwenger
vom Grund ausgemacht im
Jahr 1535.

Der Stein ist ein wichtiges Zeugnis für die Baugeschichte des Schlosses. Demnach hat Wolf die Befestigungen seines Schlosses durch einen jetzt verschwundenen Zwinger verstärken lassen. Ferner fand ich über einem zugemauerten großen Torbogen, hinter einem Spalier, das einem jungen Aprikosenbäumchen Schutz und Halt bot, zwei Wappen. Links das Wolfskehlwappen, rechts das Wappen der Schenken zu Schweinsberg. Das war nun ein famoser Fund, denn auch der Direktor des Staatsarchivs zu Darmstadt, Freiherr Schenk zu Schweinsberg, dem ich Mitteilung machte, kannte diese Wappen noch nicht. Wie ich vorher eifrig hinter den grünen Spalierbäumchen gesucht hatte, so suchte er jetzt in den verstaubten Akten. Bald erhielt ich folgende Mitteilung:

„Das Schenk-Wappen ist dasjenige der Guda Schenk zu Schweinsberg. Wolf von Wolfskehl zu Leustadt hatte einen Sohn Vinzenz, Amtmann zu Hausen, gestorben 1581 und begraben zu Leustadt. Dieser war in erster Ehe vermählt mit Katharina Spiegel von Desenberg, in zweiter Ehe mit Guda Schenk zu Schweinsberg, der Witwe des Daniel von Waiblingen". Guda war eine Tochter aus der kinderreichen Familie des Amtmanns Wolf Schenk zu Schweinsberg, gestorben 1532 zu Lich, wo in der Kirche sein Grabstein sich noch befindet. Was aus ihren 9 Geschwistern geworden ist, wissen wir nicht. Sie selbst war in erster Ehe mit Daniel von Waiblingen vermählt, dann heiratete sie Vinzenz von Wolfskehl. Die beiden Wappen sind somit ein Dokument und ein Beweis, daß Vinzenz, der Amtmann, nach dem Tode seines Vaters Wolf, auf seinem Schlosse, höchst wahrscheinlich mit dem von der Witwe des Daniel von Waiblingen in die Ehe gebrachten Gute, Neubauten oder Umbauten vorgenommen hat. Guda hat ihren Mann überlebt, denn 1581 wird sie als Witwe in einer Urkunde erwähnt. Man wird es mir, dem Laien nicht übelnehmen, wenn ich meine rechte Freude an diesen kleinen Entdeckungen habe. Ich hoffe nunmehr, daß auch ein Fachmann sich der Sache annimmt, denn ich bin überzeugt, daß einem solchen die alten Mauern noch viel mehr erzählen können.

So scheint es mir auch, als ob der große Festsaal bezw. der ganze Bau in dem sich der Festsaal befindet erst von Vinzenz hergestellt worden ist. Darüber ausführlicher zu sprechen, würde an dieser Stelle zu weit führen, aber ich bin gern bereit demjenigen Architekten oder Kunsthistoriker, der sich noch einmal für den alten Bau interessieren wird, meine Gründe auseinander zu setzen.

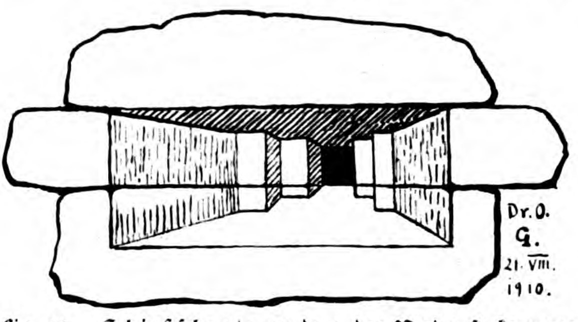


Fig. 12. Schießscharte an dem der Nordwestecke vorgelagerten Anbau. Letzter Rest der zur Verteidigung des Schlosses gegen Feuerwaffen von Wolf von Wolfskehl angelegten Befestigungen (Zwinger). Die Seitenflächen der aus 4 Steinen zusammengesetzten Scharte zeigen die seltene Form einer zweimaligen Kantung, wodurch ein besserer Schutz gegen aufprallende Kugeln erzielt wird.

Es ist höchste Zeit, daß durch getreue Aufnahme festgehalten wird, was noch vorhanden ist und daß zum mindesten im Bilde gerettet wird — z. B. der frühere Zustand der alten Schloßküche — was durch die Ueberlieferung heute noch zu erfahren, und auf diese Weise zu retten ist.

Aber auch jetzt noch birgt es in sich unendlich feine Reize.

Die intime Stimmung des Hofes ist mir in seiner schlichten Art so lieb wie diejenige des Heidelberger Schlosses. Und merkwürdig ist es mir, daß Leustadt diese Stimmung auslöst, trotzdem sein Hofraum gar nicht mehr vollständig ist, denn die umschließenden Gebäude und Mauern — auf der linken Seite unseres Bildes (Fig. 9) — sind zum größten Teil, die Eingangspforte — durch die hindurchgehend man in Heidelberg sich plötzlich wie in eine andere Welt versetzt fühlt — ist hier völlig verschwunden.

Leustadt wirkt wie ein sanfter Akkord, wie eine süße Melodie, die zwar nur aus wenigen Noten besteht, deren Klangwirkung aber die Empfänglichen in gleicher Weise entzückt, wie das volle Orchester, das aus dem Schönheits- und Formenreichtum des Heidelberger Schlosses erklingt. Wenn Heidelberg eine Jubelouvertüre, dann ist Leustadt ein inniges Volkslied.

Zum letzten Male sah ich Neustadt am zweiten Pfingsttage des vergangenen Jahres. Es war der Zielpunkt einer herrlichen Autofahrt durch das frühlingsgrüne Land. Saubere Dörfer, freundliche Menschen entschwanden im Fluge. Stundenlang begleitete uns die Blütenpracht der Obstbäume und wie das Auto, ein eleganter Halbrenner, gesteuert von der kundigen Hand des liebenswürdigen Besitzers, in seinen elastischen Federn sich hob und senkte, da flogen eilig vorüber die mit lichtgrünem Buchenwald bedeckten Basaltkuppen der Wetterau, da neigten sich und schwankten die blühenden Bäume zu beiden Seiten des Weges rosig und weiß, gleich wehenden Fahnen, die den Einzug eines Königs begrüßen. Auch Neustadt stand im Schmucke. Die festen Mauern des Schlosses waren umrahmt von dem frischesten Grün. Milder Sonnenschein spielte mit den bemoosten Steinen, friedliche und feierliche Sonntagsstille lag über dem alten Bau, und der Brunnen plätscherte leise, als erzähle er heimliche, liebe Geschichten aus einer längst schon vergangenen Zeit. Es wurde uns schwer, von der lieblichen Stätte zu scheiden, aber die Zeit drängte und das Auto knatterte. So nahmen wir denn Abschied und flogen hinaus in die Abendfrische. Mit behaglichem Brummen eilte unser Auto, wie im Bewußtsein seiner Kraft, die Berge hinauf und flog mit abgestelltem Motor lautlos hinab, wenn der Weg sich senkte. Ich hing meinen Gedanken nach. Aber es war mir, als ob neben mir einer saß. Und wenn ich die Augen zumachte, dann glaubte ich ihn zu sehen mit pelzverbrämter Schaube, mit Barett und mit der goldenen Kette, die über der feingefältelten Hemdkrause hing, so wie er im Bilde auf dem Grabstein uns entgegentritt. Er sprach nichts — was sollte man auch sprechen, wenn man an einem herrlichen Frühlingstage in die blühende Welt hineinfährt. Mit seinen großen Geisteraugen blickte er still in das schöne Land hinaus. So fuhren wir schweigend der sinkenden Sonne entgegen. Die aber versteckte sich rücksichtsvoll, als wollte sie unseren Augen nicht lästig fallen, hinter ein stahlblaues, lichtumsäumtes Wolkengebilde, das einem Bergschloß mit glühenden, vielzackigen Zinnen und Türmen gleichend, sich ballte. Mächtige lange Strahlenbündel schossen nach allen Seiten und wo sie auf ihrem Wege eine Wolke oder ein Wölkchen trafen, da machten sie es erröten und erglühen, bis schließlich der ganze Horizont in Rot und in Gold, wie in flüssiges Feuer getaucht war. Nun wanderten die Wolken und zerteilten sich und wurden zum letzten Male von der schon versunkenen Sonne mit violetten Sammettönen, mit blutendem Purpur und mit funkelndem Golde übergossen. Dann verglühten die Farben und die Dämmerung senkte sich herab mit blauen Schatten. Von weitem erschienen Tausende von Lichtern. Wie ein wimmelnder Haufen von leuchtenden und glitzernden Fünkchen breitete sich das lichterreiche Frankfurt vor uns aus.

Da verschwand er, lautlos und still wie die Geister verschwinden, als fürchtete er sich vor dem Lärm und dem Getöse der Großstadt, um zurückzukehren in den stillen Frieden seines verträumten Schlößchens. Aber ehe er ging, da verspürte ich noch den festen Druck seiner Hand. Das war der Dank des edel und ehrenfesten Herrn Wolf von Wolfskehl, dafür, daß ich mich seines vergessenen Schlosses und seiner Tochter Brauttruhe, die nach dem Schlafe der Vergessenheit von fast vier Jahrhunderten, jetzt ihre literarische Auferstehung feiert, angenommen und die Erinnerung an ihn selbst und sein Geschlecht, im Wort und im Bild, wenn auch nur flüchtig, wieder habe aufleben lassen.

Dr. med. Otto Großmann-Frankfurt.

Ausstellung für Friedhofskunst zu Cassel.

Auch dem weniger aufmerksamen Beobachter kann es nicht entgehen, daß unser Kunstleben sich Aufgaben zugewandt hat, die noch vor wenigen Jahren außerhalb des Bereiches der eigentlichen Kunst zu liegen schienen. Nicht mehr sind es ausschließlich die Kirchen, Denkmäler und Monumentalgemälde, mit denen sich unsere Architekten, Bildhauer und Maler befassen, sondern die Kleinwohnungen, der Hausrat, der Wandschmuck. Meister von Namen nehmen keinen Anstand, ihr Können in den Dienst des Werktages zu stellen. Die Kunst des Dorfes steht der Kunst der Städte gleichwertig an der Seite. Nicht nur dem Wohlhabenden, sondern auch dem minder Bemittelten unverdorbene Kunstgaben zu bieten ist das Ziel einer uneigennützigen Bewegung, die in wenig Jahren viel Gutes an die Stelle des beängstigend angehäuften Schlechten gesetzt hat. Für ein Geringes sind einwandfreie Nachbildungen unserer alten Meister zu haben als Grundstock einer kleinen Bildersammlung fürs Haus. Von den modernen Kunststeindrucken und Federzeichnungen, mit denen auch der kleine Mann seine Stube schmücken kann, rührt eine erfreulich große Zahl von der Hand angesehenster Maler her. Die besten der Hessen sind unter ihnen. Werkstätten, in denen das Gebrauchsgeschirr für Tisch und Küche von geschulten Keramikern entworfen sind, fehlen auch in Hessen nicht mehr. Der Blumenschmuck unserer Häuser, die Auslagen unserer Kaufleute, die Mode unserer Damen werden auf ihren ästhetischen Wert hin angesehen. Es mehren sich die Zeichen dafür, daß nach und nach die Erzeugnisse von Industrie und Handwerk nicht nur daraufhin geprüft werden, ob sie zweckentsprechend und preiswert, sondern auch in der Form richtig und gefällig sind. Wir sind auf dem Wege



eine Volkskunst zu bekommen, wie sie die früheren Jahrhunderte ohne Unterbrechung bis zu dem Augenblicke besaßen, da der Materialismus der letzten Jahre die gesunde Entwicklung unterband.

Freilich ist das Ziel noch weit. Die schönen Anfänge können nicht darüber hinwegtäuschen, daß es eben nur Anfänge sind. Große und wichtige Gebiete gibt es, die noch der künstlerischen Bearbeitung harren. Aber als ein erfreuliches Zeichen dafür, daß man der ästhetischen Ausgestaltung eines Feldes erhöhte Aufmerksamkeit schenkt, das der künstlerischen Pflege aus mehr als einem Grunde bedarf, hat man eine Veranstaltung des verflossenen Jahres zu nehmen, die von einer kleinen Gemeinde volksfreundlicher Kunstanhänger ausging und sich der dankenswerten Unterstützung der Behörden erfreute. Der Kunst des Friedhofes galt die Ausstellung, die, von Hans Sautter eingerichtet, im Hofe der alten Akademie zu Cassel stattfand. Ein sinniges Unternehmen, das des Dankes aller derer sicher sein konnte, denen die Berichtigung unsers irregeleiteten Geschmackes und die Hebung unserer verflachten Kultur am Herzen liegt, eine Denkmälersammlung, den Toten zur Ehre, den Lebenden zur Lehre, ein Freilichtmuseum für Fachleute und Laien. Rechte Kunst am rechten Orte. Denn auch der gewählte Platz trug dazu bei, der Ausstellung, die nicht minder zum Herzen als zum Verstande sprechen wollte, die Stimmung zu geben, die der Beschauer zur Sammlung vonnöten hatte. Die altersgrauen Wände des Duryschen Baues, die den freundlichen Binnengarten umfaßten, hätten die Mauern eines Klosters sein können, die den geweihten Bezirk vom Treiben der Straße abschlossen. Hier waren die Bedingungen gegeben für eine glückliche Verbindung von Garten und Denkmalsanlage, die eines Rahmens nicht entbehren konnte und eine Einheit für sich bilden sollte.

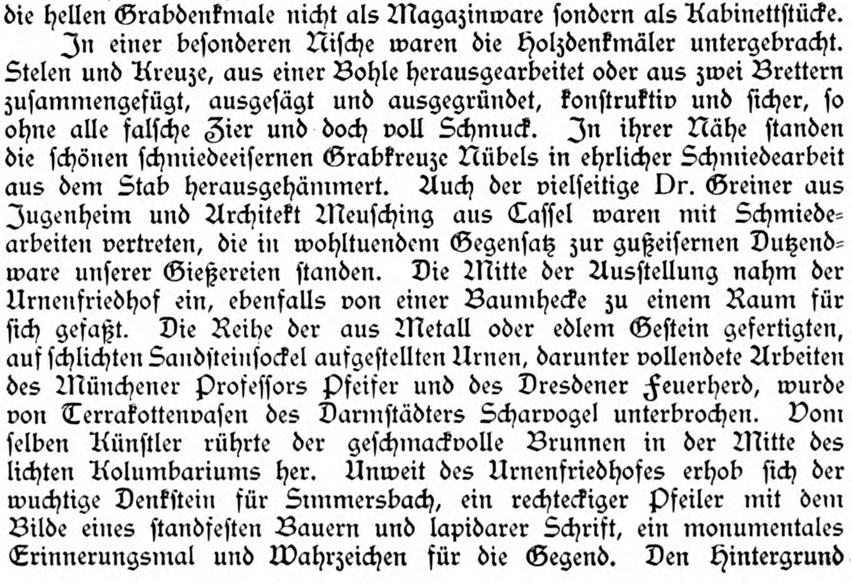
Ueber die Notwendigkeit einer solchen Ausstellung braucht kein Wort verloren zu werden. Es genügt der Hinweis auf die trostlose Verfassung unserer Friedhöfe, auf die unwürdige Häufung der Gräber, auf den Mangel an stimmungsvollen Plätzen, auf die kümmerliche Pflege von Blumen, Busch und Baum, von Strauch und Staude, um das Bedauern darüber zu begründen, daß die Reform nicht schon vor Jahrzehnten eingesetzt hat. Vom betrübenden Tiefstand unserer Grabmalskunst ist bereits im vorigen Jahrgang dieses Kalenders die Rede gewesen, bei Besprechung der trefflichen Modellausstellung, die, ebenfalls unter Sautters Leitung, die Kunstgewerbeschule zu Cassel veranstaltet hatte. Aber mit der erfreulichen Berichtigung der Denkmäler ist das Werk der Besserung nur zur leichteren Hälfte getan. Das Uebel sitzt tiefer. Der Friedhof als Ganzes liegt im Argen. Die Städte der Toten hat man in unseren Tagen eben nicht besser behandelt, als die Städte der Lebenden. Dieselben endlosen geradlinigen Wege hier wie dort. Die gleiche Reißbretttechnik, die gleiche Baukastenarchitektur. Bei allem Schematismus ein vollkommener Mangel an Einheit, bei aller Fülle eine tödliche Leere. Der Mietskaserne entspricht das Massengrab. Ein planloses Bauen nebeneinander, ein unsinniges Anhäufen von Motiven, ein Prunken nach außen hin bei bedauerlichem Versagen inneren Kunstempfindens, eine öde Nachahmungssucht der Talmikunst des Nachbarn bei beschämender Armut eigener Gedanken das sind die Kennzeichen, die dem Kunstgeschichtler der Zukunft die Erzeugnisse unseres Zeitalters nur zu leicht erkennbar und zu schwer genießbar machen.

Es ist klar, daß die Ausstellung, sollte sie ein Programm für die Zukunft bedeuten, sich auch in der Anlage des Gesamtplanes in ausgesprochenen Gegensatz zum Normalfriedhof unserer Tage setzen mußte. Nicht endlose Wege, sondern begrenzte Plätze waren geschaffen, an denen die Grabmäler





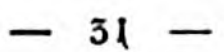
sich zu passenden, leicht übersehbaren Gruppen vereinigen ließen. Der große Plan des Gottesackers war durch Hecken von hohen Lebensbäumen in einzelne Felder eingeteilt, von denen jedes einen kleinen Hof wahren Friedens bildete. Die Stadt der Toten hatte ihre stillen Winkel bekommen, in denen der Lebende mit den Abgeschiedenen traute Zwiesprache halten kann. Und wer die Erbbegräbnisse daraufhin ansah, wie sie den Angehörigen der Bestatteten die Möglichkeit eines Aufenthaltes boten, ohne von den Vorübergehenden beobachtet zu werden, der mußte zugeben, daß hier nicht unpraktische Doktrinäre an der Arbeit gewesen waren. In den grünen Räumen, in denen die Meisterin Natur für den Dekor sorgte, verlor der Tod das Grausige, um das Versöhnende zu gewinnen. Auf Rasenbeeten standen vor Laubwänden die hellen Grabdenkmale nicht als Magazinware sondern als Kabinettstücke.



In einer besonderen Nische waren die Holzdenkmäler untergebracht. Stelen und Kreuze, aus einer Bohle herausgearbeitet oder aus zwei Brettern zusammengefügt, ausgesägt und ausgegründet, konstruktiv und sicher, so ohne alle falsche Zier und doch voll Schmuck. In ihrer Nähe standen die schönen schmiedeeisernen Grabkreuze Nübels in ehrlicher Schmiedearbeit aus dem Stab herausgehämmert. Auch der vielseitige Dr. Greiner aus Jugenheim und Architekt Meusching aus Cassel waren mit Schmiedearbeiten vertreten, die in wohltuendem Gegensatz zur gußeisernen Dutzendware unserer Gießereien standen. Die Mitte der Ausstellung nahm der Urnenfriedhof ein, ebenfalls von einer Baumhecke zu einem Raum für sich gefaßt. Die Reihe der aus Metall oder edlem Gestein gefertigten, auf schlichten Sandsteinsockel aufgestellten Urnen, darunter vollendete Arbeiten des Münchener Professors Pfeifer und des Dresdener Feuerherd, wurde von Terrakottenvasen des Darmstädters Scharvogel unterbrochen. Vom selben Künstler rührte der geschmackvolle Brunnen in der Mitte des lichten Kolumbariums her. Unweit des Urnenfriedhofes erhob sich der wuchtige Denkstein für Simmersbach, ein rechteckiger Pfeiler mit dem Bilde eines standfesten Bauern und lapidarer Schrift, ein monumentales Erinnerungsmal und Wahrzeichen für die Gegend. Den Hintergrund nahmen Familiengräber ein, Sonderlauben mit je einem größeren Denkmal. Auch derer war nicht vergessen worden, denen der Tod nichts nehmen konnte, als ein entbehrungsreiches Leben. Die Armen hatten ihr Armseelenplätzchen gefunden vor rosenumrankter Wand. Ein schlichter Stein, für jeden besonders eingelassen, nannte die Namen dieser Enterbten des Glücks.

Als ein besonderen Vorzug der Friedhofsausstellung durfte es gelten, daß sie an einfachen Beispielen dartat, was wir verlernt haben und uns wieder zu eigen machen müssen. Die Denkmäler zeigten durchweg Schlichtheit, dafür aber Wahrheit und Klarheit. In den meisten Fällen genügte dem Künstler die bestimmte, weithin erkennbare Form des Steines, den Zweck des Denkmals anzudeuten. Mit wenig Gliederungen kam der Meister aus, sein Werk charakteristisch und edel zu machen. Da waren die Grabsteine der Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalskunst, in der Mehrzahl senkrecht stehende Platten von straffer Silhouette, zum guten Teil aus Eltviller Stein oder aus Muschelkalk gearbeitet, der in eigener Technik behandelt war. Man brauchte diese Erzeugnisse, die bereits den Weg auf den Markt gefunden haben, nur mit dem zu vergleichen, was sonst im Handel geläufig ist, um den Segen der neuen von Dr. von Grolmann begründeten Richtung zu begreifen. Und wenn bei dem einen oder bei dem anderen Stück etwas weniger vielleicht mehr gewesen wäre, so kann man die Leistungen der Gesellschaft, die aufklärend und reformierend zu wirken bestrebt ist, als einen erfreulichen Fortschritt auf kunstgewerblichem Gebiete nur begrüßen.





Mit wie wenig Mitteln ausgezeichnete Wirkungen zu erzielen sind, zeigten insbesondere die Arbeiten Santters, die unter den Steinmonumenten den bei weitem größten Teil ausmachten. Die logisch entwickelte Form des Denkmals, der klare Umriß, die richtige Verteilung von Schmuck und Schrift, die sachgemäße Behandlung des Materials waren die Kennzeichen des in München ausgebildeten und jetzt als Lehrer der Casseler Kunstgewerbeschule wirkenden Künstlers, der über eine erstaunliche Sicherheit in der Zeichnung verfügt. Man muß diese durchweg aus hessischem Sandstein hergestellten Monumente, von denen einige hier im Bilde wiedergegeben sind, mit den Grabmälern der guten alten Zeit vergleichen, die sich in den Winkeln der alten Friedhöfe oder in den Museen auf unsere Tage hinübergerettet haben, um ihre Richtigkeit und Schönheit zu würdigen. Dabei eine reiche Abwechselung in der Form des Denkmals und seiner Verzierung. Nicht minder eine treffliche Symbolik, die auf Stand, Alter, Geschlecht und Lebenswerk der Abgeschiedenen anspielt. Und eine erfreuliche Zutat, die Farbe. In dezenter Tönung sind die Schmuckformen herausgeholt, die dem Beschauer von Danken und Gedenken, von Liebe und Lohn, von Trauer und Treue erzählen sollen. Das wirkte wie Frühling und Sonnenschein, wie Hoffnung und Freude in den stillen ernsten Gefilden der ewig Schlafenden. Aber an keiner Stelle der Ausstellung trat das Recht der Farbe auf den Gottesacker so deutlich vor Augen, wie in der Nische der Holzdenkmäler. In ungebrochenen Tönen und in reicher Mannigfaltigkeit waren nach des Meisters Angaben die kleinen Monumente bemalt, auf denen Blumen und Blätter, Kränze und Kreuze, Ringe und Reime ein sinnig-heiteres Erinnerungsmal für die geschiedenen Freunde abgaben. Es lag etwas wie Offenbarung in dieser überraschenden und doch so selbstverständlichen Art sonniger Grabmalskunst. Auf die Weise mußte es der kalte Norddeutsche vom gemütvolleren Süddeutschen gesagt bekommen, wie er es anzufangen hat, das Einzelgrab freundlich und den Kirchhof stimmungsvoll zu gestalten. Als eine mutige Tat hatte man die klaren Fresken zu nehmen, mit denen Walter Schliephacke, gleichfalls ein Jünger der Münchener Schule, Sautters Steine geschmückt hatte.

Noch von einer anderen Seite, als der künstlerischen wollte die Ausstellung betrachtet sein. Nicht nur ästhetische, sondern auch wirtschaftliche Fragen standen auf der Tagesordnung. Der bedauerliche Tiefstand unseres Bildhauerhandwerks hat letzten Endes seinen Grund darin, daß es dem Handwerk an Aufgaben gefehlt hat. Was wir an Grabdenkmälern beim Steinmetzen antreffen, ist fremdes Produkt, auswärtiges Material und auswärtiges Erzeugnis, Dutzendware, vom Auslande fix und fertig bezogen. Vor unseren Augen spielt sich der traurige Prozeß ab, daß die kleinen Meister von kapitalkräftigeren „Geschäften" oder „Firmen" erdrückt werden. Der Stamm geschulter handwerksfreudiger Gesellen schrumpft mehr und mehr zusammen, um das Feld des Proletariats zu vergrößern. Das Selbstbewußtsein des Kunstgewerblers schwindet schließlich ganz.

Wenn die Ausstellung dazu beigetragen haben sollte, den goldenen Boden wiederzugewinnen, auf dem das verkümmerte Kunsthandwerk zu neuer Blüte kommt, um ideelle und materielle Früchte zu tragen, wenn sie die Erkenntnis gebracht haben sollte, daß dem heimischen Boden Denkmäler heimischen Fleißes aus heimischem Material gut anstehen, so wäre die eine ihrer Hauptaufgaben erfüllt. Daß ausgestreuter Samen aufgeht, haben die vorzüglichen Leistungen der ausführenden Kleinmeister gezeigt. Als ein erfreuliches Zeichen dafür, daß die Belebung an der rechten Stelle einsetzt, mag die Tatsache genommen werden, daß die Casseler Kunstgewerbeschule unter Professor Dürrichs Leitung mit achtungswertem Ergebnis an der Ausführung sich beteiligt hatte.

Und wenn die Friedhofsausstellung auch den Erfolg sollte aufweisen können, daß weiteren Kreisen der Sinn dafür gekommen wäre, daß die Form des letzten Geschenkes für unsere Lieben nicht gleichgültig ist, so wäre die zweite ihrer Hauptaufgaben erfüllt. Der Nachweis ist sicher erbracht, daß wahrhaft gute Denkmäler nicht teurer zu sein brauchen, als die Marktware. Wird bedacht, daß solide Meisterarbeit aus Holz, Eisen oder Stein von bleibendem künstlerischen Wert um den Preis von 20, 30 und 40 Mark zu erstehen ist, so erscheint es kaum noch verständlich, wie man den fünffachen Betrag für wertlose Surrogate ausgeben kann.

Der Weg, wie man aus dem unkünstlerischen Elend unserer Tage herausfindet, ist gezeigt. Möchten alle vorangehen, die berufen sind, ethische und soziale Ziele zu fördern. Und möchte für Hessen die Zeit bald kommen, wo derartige Ausstellungen nicht mehr vonnöten sind.

A. Holtmeyer.

Willy Preetorius.

Willy Preetorius ist am 24. März 1882 in Mainz geboren. Er machte in Darmstadt 1900 sein Abiturienten-Examen und studierte darauf Architektur in München, bis er Maler werden durfte. Seine ersten Studien in der Malerei betrieb er in München autodidaktisch. Gleichzeitig studierte er in der damals sehr bekannten Aktzeichenschule des verstorbenen Moriz Weinhold den menschlichen Körper. Als ihn die mannigfachen Einflüsse der vielen in München bestehenden Richtungen zu verwirren drohten, suchte er nach Ruhe und Sammlung an einem kleineren Studienort und ward Schüler in der Weimarer Akademie. Dort genoß er seine weitere malerische Ausbildung in den Jahren 1905 bis 1908 und durfte sich am Schlusse seines Aufenthaltes als einziger jüngerer Maler bei der Ausschmückung der Fürstenloge im neuen Hoftheater beteiligen. Zur selben Zeit sah man auch auf Ausstellungen, besonders in Süddeutschland seine Bilder, die zum Teil damals schon auffielen. Zum ersten Mal mit einer größeren Anzahl trat er in München hervor in Brakels moderner Kunsthandlung, zugleich mit seinem Bruder dem Graphiker Emil Preetorius und zwar im Dezember 1909. Im Mai des Jahres 1910 gelegentlich der Mainzer Ausstellung der Kunstfreunde am Rhein „Der Rhein in Bild" kam ein ganz kleines Bild „Rhein bei Bingen" bei dem Wettstreit von 67 Bildern in die engste Wahl. Ich will es offen sagen: hätte ich zu entscheiden gehabt, so hätte dies Bild den ersten Preis bekommen.

Willy Preetorius ist ein ausgesprochener Maler. Auch in Darstellungen, die wir ihrem Material nach als graphische bezeichnen, hält er an seiner malerischen Art fest. Er zeichnet in weichen breiten Linien und ist dabei doch durchaus charakteristisch. Seine Pastellporträts sind von größter psychologischer Schärfe trotz oder vielleicht gerade infolge ihrer impressionistischen Haltung.

In seinen Landschaften liegt im allgemeinen ein tiefer Ernst; dabei eine ganz merkwürdige Fähigkeit der verschiedensten Vortragsweisen. Die Zeichnungen für die Monate in unserem Kalender sind vielleicht am besten geeignet, uns in die Art seines Schaffens einzuführen. Es ist vor allem die sichere Kraft, die gefangen nimmt, eine große Raumwirkung mit wenigen und einfachen Mitteln zu erzielen.

Er malt breit und sicher in einer kultivierten feintonigen Farbengebung, die man ja leider nicht reproduzieren kann, weder mit den Mitteln der Drucktechnik noch in Worten: Ein lichter goldner Ton in einer weichen Farbenskala. Dabei ein klarer Aufbau aller Bilder in der Komposition: so fügt sich der Reichtum an Einzelzügen zu streng geschlossener unendlich fein abgewogener Bildwirkung zusammen.

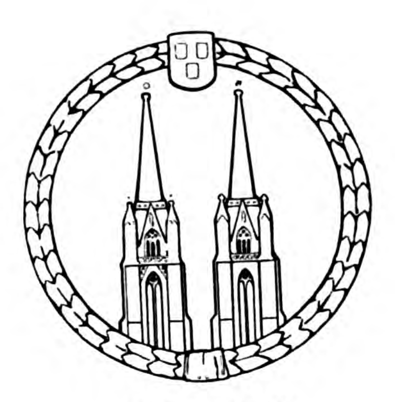
Er ist ein echtes Kind des Mittelrhein. Und es sind Gaben und Mittel eigentümlicher Art, die der Siebenundzwanzigjährige entwickelt hat. Er darf sich vertrauen und darf erwarten, daß die künstlerische Ernte seines Lebens eine reiche sein wird.

C. R.





Einzeldrucke der Zeichnungen von Willy Preetorius können von der Buchhandlung Adolf Ebel in Marburg bezogen werden. Die vorhergehenden Jahrgänge, die Kalender für 1906, 1908 und 1910 mit Federzeichnungen von Otto Ubbelohde, 1907 mit Zeichnungen von Wilh. Thielmann, 1909 mit Bildern von Walter Waentig sind vom Hessen-Kunst-Verlag erhältlich.



ADOLF EBEL
Buch- und Kunsthandlung
früher Oskar Ehrhardt's /
Universitäts-Buchhandlung
MARBURG a. L.

Druck von Otto Kindt Gießen.



Hessen-Kunst

Herausgegeben von Dr. Chr. Rauch.

1912

Zeichnungen von Otto Ubbelohde.

Verlag v. Adolf Ebel / Buch- u. Kunsthandlung. Marburg a. Lahn

HESSEN-KUNST

Jahrbuch für Kunst- und Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet.

7. JAHRGANG.

Begründet und herausgegeben von Dr. Christian Rauch.
Feder-Zeichnungen von Otto Ubbelohde.



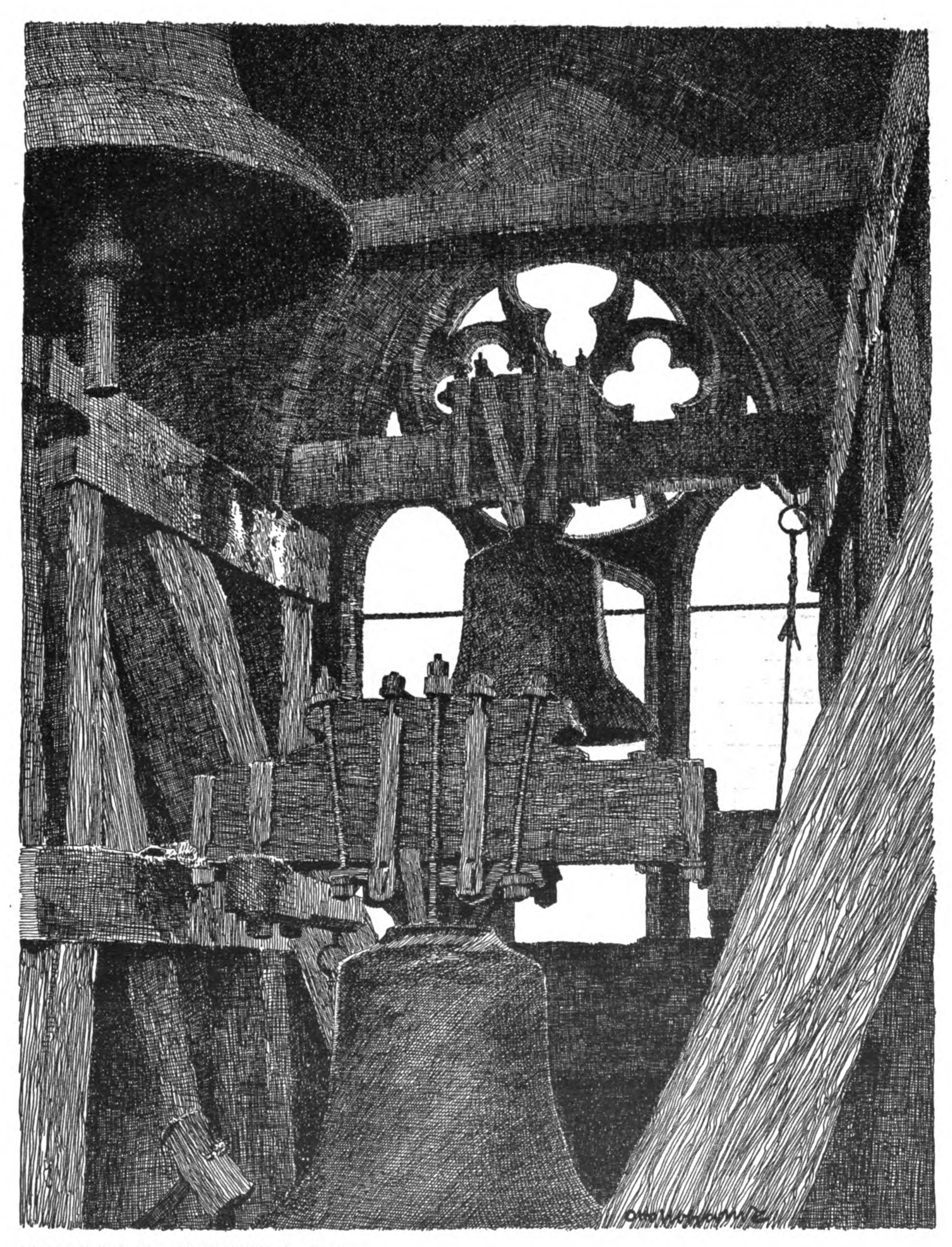
VORWORT.

In folgender Weise soll die in den Vorworten für 1910 und 1911 ausgesprochene Absicht verwirklicht werden: Unter der Überschrift „Zur mittelrheinischen Kunst" werden von jetzt ab, so oft sich genügendes Material findet, Werke besprochen werden, die auf die Kunstentwicklung unserer Lande neues Licht werfen, sei es unmittelbar, sei es von benachbarten Gebieten aus. Das letztere ist bei den dieses Mal behandelten Werken von Pinder über Würzburger und von Lübbecke über Cölner Plastik der Fall. Um jedoch den Besprechungen Eigenwert zu geben, haben wir die Streiflichter, die auf die mittelrheinische Kunst fallen aus unseren Denkmälern zu bereichern gesucht.

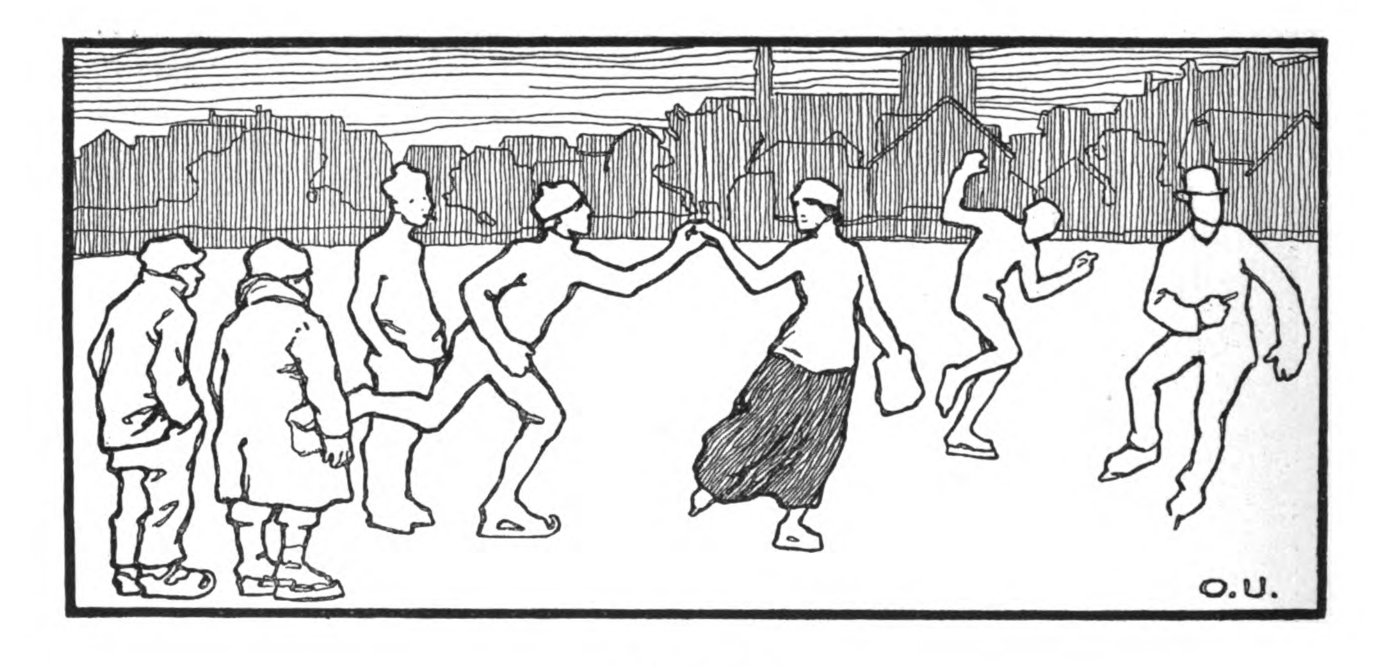
Und so soll auch in Zukunft nach Möglichkeit versucht werden, die Resultate anderer durch eigene zu ergänzen. Es scheint uns nützlicher zu sein, auf diese Weise das für uns Bedeutendste herauszuheben und fruchtbar zu machen, als in einer Chronik breit und flach alles und jedes aufzuzählen. Christian Rauch.

Verzeichnis der Mitarbeiter am 7. Jahrgang:

Dr. phil. Dr. ing. Arthur Holtmeyer, kgl. Regierungsbaumeister, Kassel; Archivrat Dr. phil. Friedrich Küch, Archivar am königlichen Staatsarchiv, Marburg a. d. L.; Professor Dr. phil. Otto Lauffer, Direktor des historischen Museums der Stadt Hamburg; Dr. phil. Friedrich Lübbecke, Assistent an der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main; Dr. phil. Christian Rauch, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Gießen; Dr. jur. et phil. Georg Swarzenski, Direktor des Städelschen Institutes und der Städtischen Galerie, Frankfurt am Main; Otto Ubbelohde, Maler, Goßfelden.



Glockenstuhl in der Elisabethkirche in Marburg.



Januar

Tag	Datum	Name	
Mo.	1	**Neujahr**	
Di.	2	Odilo	
Mi.	3	Genoveva	
Do.	4	Titus ○	
Fr.	5	Eduard	
Sa.	6	Hl. 3 Könige	
So.	7	**1. S. n. Ep.**	
Mo.	8	Gudula	
Di.	9	Julian	
Mi.	10	Paulus Eins.	
Do.	11	Hyginus ☾	
Fr.	12	Ernst, Ark.	
Sa.	13	Hilarius	
So.	14	**2. S. n. Ep.**	
Mo.	15	Maurus	
Di.	16	Marcellus	
Mi.	17	Antonius	
Do.	18	Prisca, P. St.	
Fr.	19	Marius ●	
Sa.	20	Fabian, Seb.	
So.	21	**3. S. n. Ep.**	
Mo.	22	Vincentius	
Di.	23	Emerent.	
Mi.	24	Timotheus	
Do.	25	Pauli Bekehr.	
Fr.	26	Polykarpus	
Sa.	27	Joh. Chrys. ☽	Wilhelm II. Deutscher Kaiser, geb. 1859.
So.	28	**4. S. n. Ep.**	
Mo.	29	Sam. u. Hanna	
Di.	30	Adelgunde	
Mi.	31	Ludo	

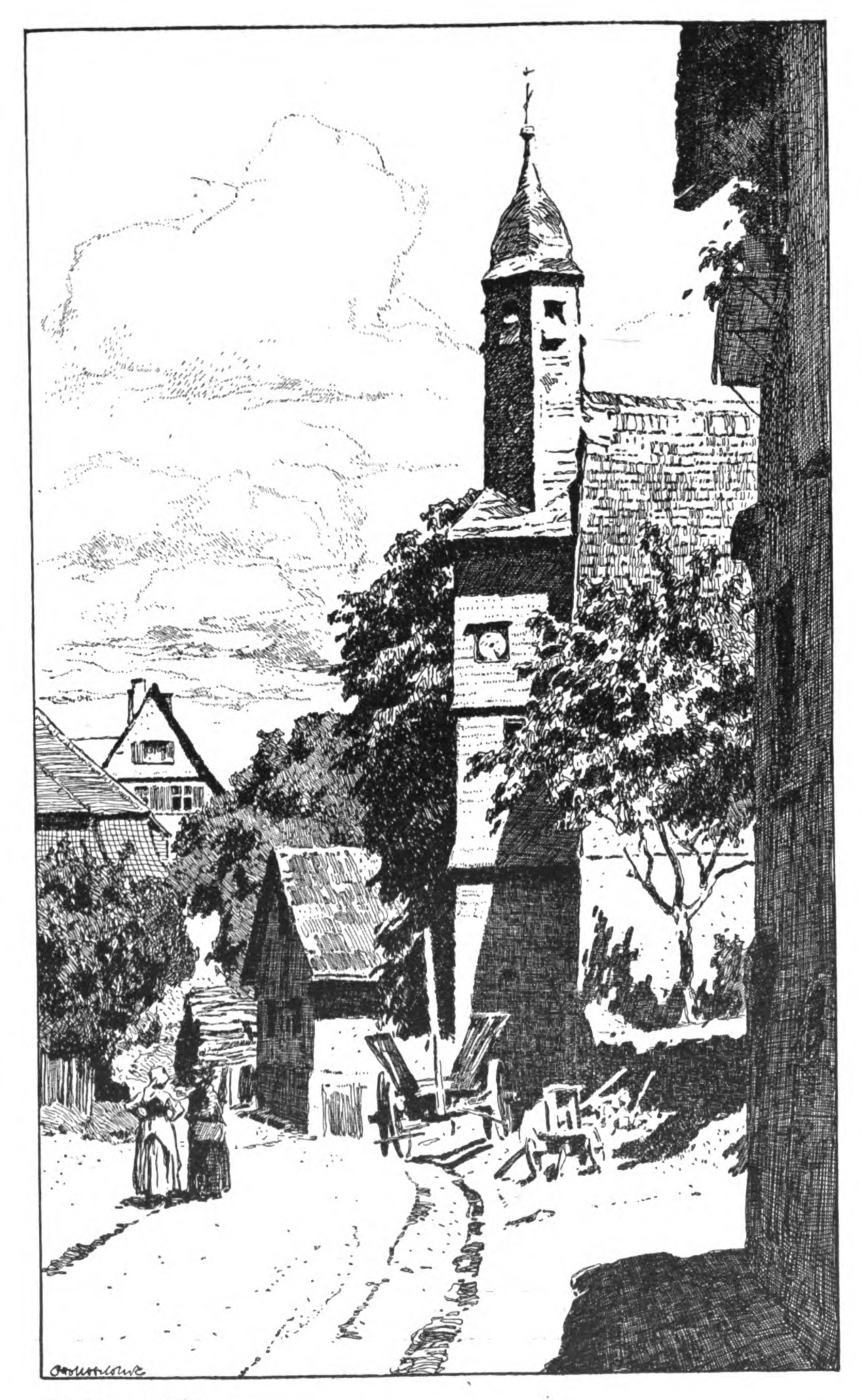


Stiftskirche in Hersfeld.

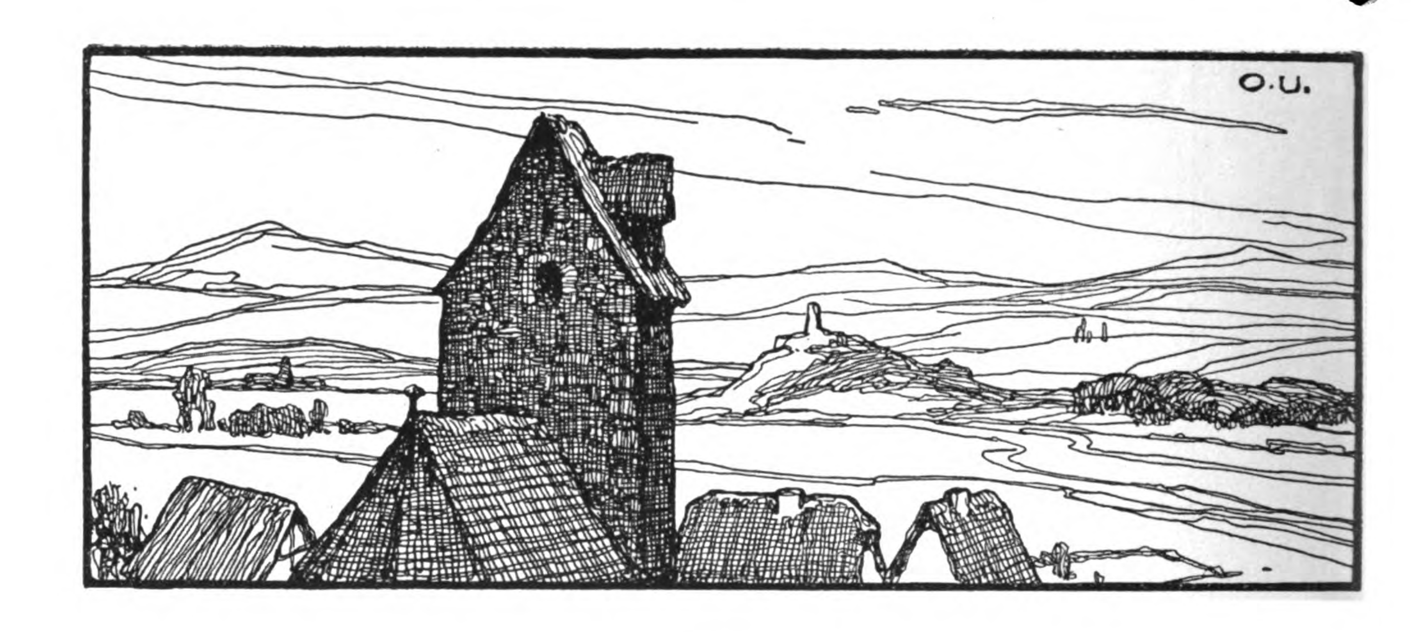


Februar

Tag	Datum	Name	
Do.	1	Ignatius	
Fr.	2	Lichtmeß	
Sa.	3	Blasius ●	
So.	4	**Septuages.**	
Mo.	5	Agatha	
Di.	6	Dorothea	
Mi.	7	Rembertus	
Do.	8	Anscharius	
Fr.	9	Apollonia	
Sa.	10	Scholastika ☾	
So.	11	**Sexagesimä**	
Mo.	12	Eulalia	
Di.	13	Gisl., Ben.	
Mi.	14	Valentinus	
Do.	15	Faustinus	
Fr.	16	Juliane	
Sa.	17	Benignus	
So.	18	**Estomihi** ●	
Mo.	19	Leontius	
Di.	20	Fastnacht	
Mi.	21	Ascherm.	
Do.	22	Petri Stuhlf.	
Fr.	23	Serenus	
Sa.	24	Schalttag	
So.	25	**Invocavit** ☽	
Mo.	26	Viktorinus	
Di.	27	Nestor	
Mi.	28	Quatember	
Do.	29	Romanus	

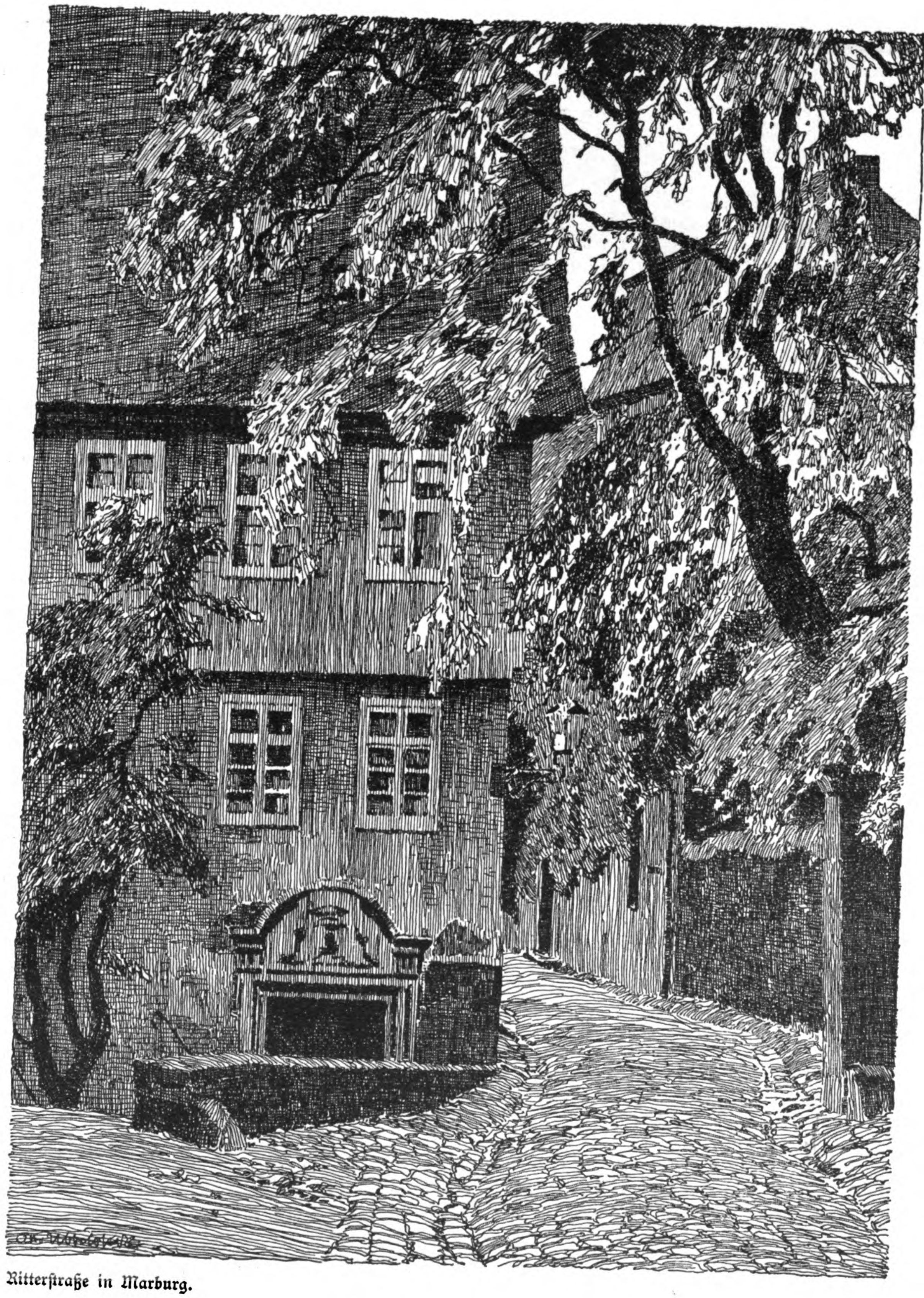


Homberg a. d. Ohm.



März

Tag	Datum	Name	
Fr.	1	Suib., Alb.	
Sa.	2	Simplicius	
So.	3	**Reminisc.** ○	
Mo.	4	Caſimir	
Di.	5	Friedrich	
Mi.	6	Perpetua	
Do.	7	Th. v. Anquino	
Fr.	8	Joh. d. Deo	
Sa.	9	Franziska	
So.	10	**Oculi** ☾	
Mo.	11	Roſina Fl.	
Di.	12	Gregor d. Gr.	
Mi.	13	Ernſt	
Do.	14	Mathilde	
Fr.	15	Longinus	
Sa.	16	Heribert	
So.	17	**Lätare**	
Mo.	18	Cyrillus ●	
Di.	19	Joſeph	
Mi.	20	Joachim	
Do.	21	Benediktus	
Fr.	22	Oktavian	
Sa.	23	Otto	
So.	24	**Judica**	
Mo.	25	Maria Verk.	
Di.	26	Ludgerus ☽	
Mi.	27	Rupert	
Do.	28	Fel., Guntr.	
Fr.	29	Feſt d. 7. S. M.	
Sa.	30	Quirinus	
So.	31	**Palmarum**	

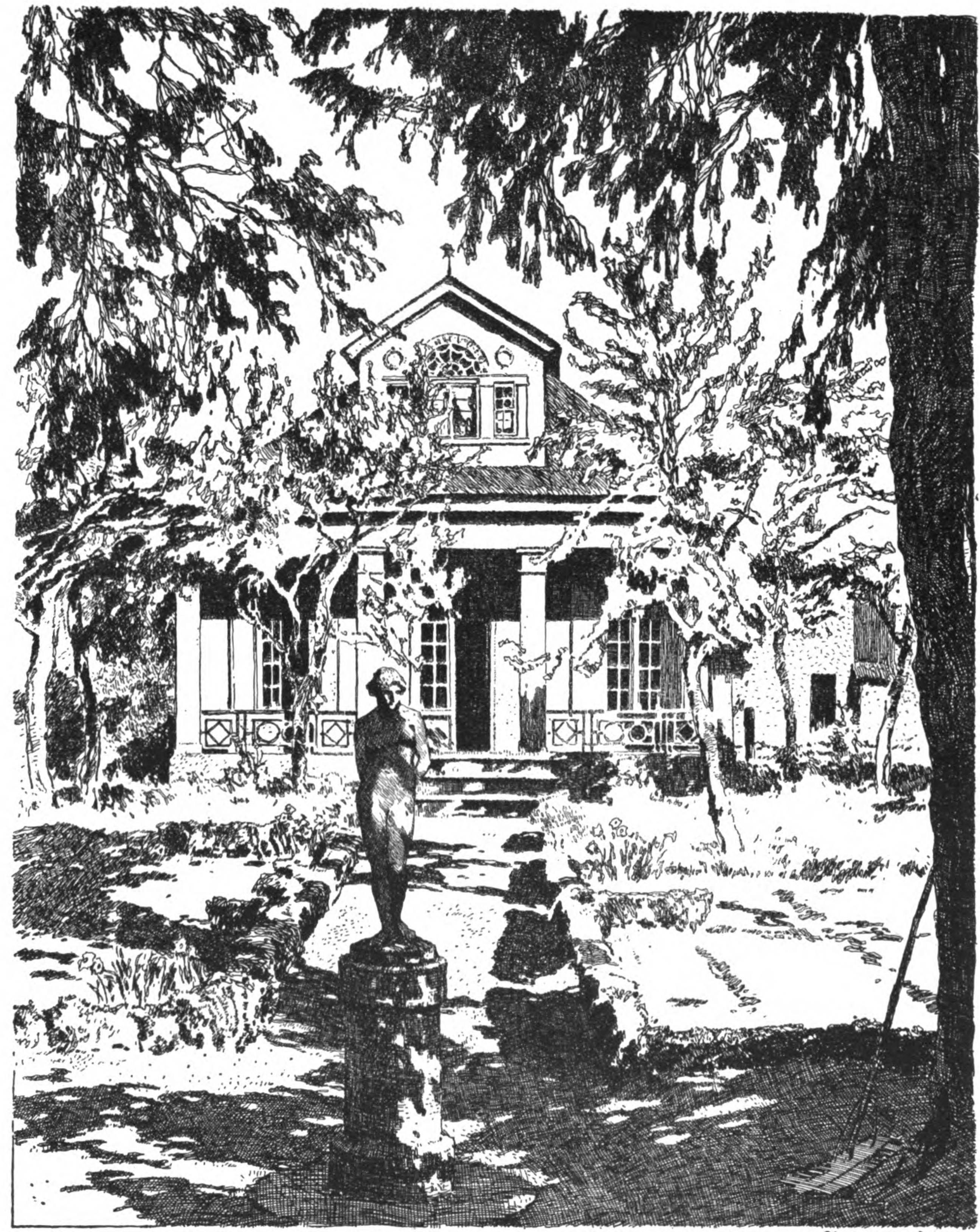


Ritterstraße in Marburg.

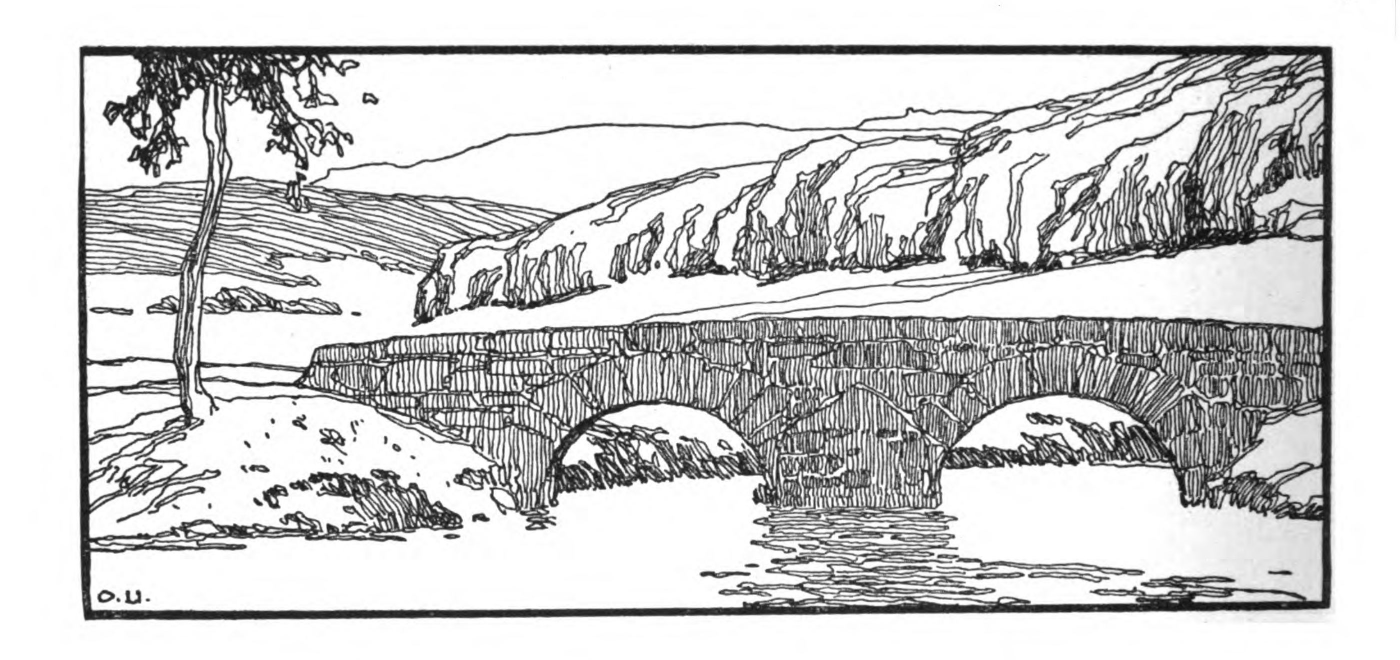


April

Mo.	1	Hugo ○		Di.	16	Drogo	
Di.	2	F. v. Paula		Mi.	17	Rudolf ●	
Mi.	3	Richard		Do.	18	Eleutherius	
Do.	4	Gr. Donnerst.		Fr.	19	Timotheus	
Fr.	5	Karfreitag		Sa.	20	Viktor	
Sa.	6	Sixtus		**So.**	21	**Mis. Dom.**	
So.	7	**Ostern**		Mo.	22	Soter u. Cajus	
Mo.	8	**Ostermontag**		Di.	23	Georg	
Di.	9	Mariä Kl. ☾		Mi.	24	Albert ☽	
Mi.	10	Ezechiel		Do.	25	Markus Ev.	
Do.	11	Leo d. Gr.		Fr.	26	Ferdinand	
Fr.	12	Julius		Sa.	27	Anastasius	
Sa.	13	Mar. v. C., H.		**So.**	28	**Jubilate**	
So.	14	**Quasim.**		Mo.	29	Petrus M.	
Mo.	15	Olympiades		Di.	30	Kath. v. Siena	



Garten der ehemal. Herrenmühle in Marburg.

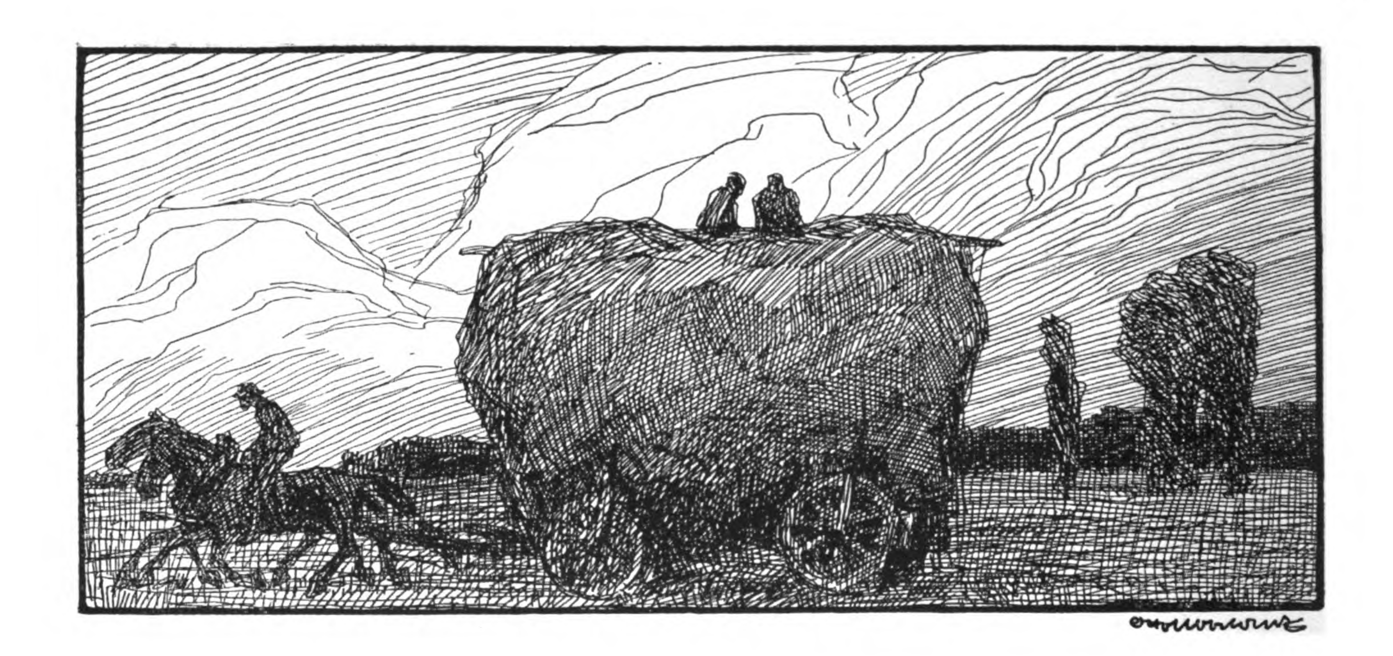


Mai

Tag	Datum	Name	
Mi.	1	Phil. u. Jak. ⊛	
Do.	2	Athanaſius	
Fr.	3	Kreuz-Erf.	
Sa.	4	Monika	
So.	**5**	**Cantate**	
Mo.	6	Joh. v. d. Pf.	
Di.	7	Stanislaus	
Mi.	8	Mich. Erſch.	
Do.	9	Gr. v. Naz. ☾	
Fr.	10	Gordian	
Sa.	11	Mamertus	
So.	**12**	**Rogate**	
Mo.	13	1. Bittag	
Di.	14	2. Bittag	
Mi.	15	3. Bittag	
Do.	16	**Himmelf.** ●	
Fr.	17	Jodocus	
Sa.	18	Liborius	
So.	**19**	**Exaudi**	
Mo.	20	Baſilla	
Di.	21	Konſt., Felix	
Mi.	22	Julia	
Do.	23	Deſiderius ☽	
Fr.	24	Johanna	
Sa.	25	Urban	
So.	**26**	**Pfingſten**	
Mo.	27	**Pfingſtm.**	
Di.	28	Wilhelm	
Mi.	29	Quatember	
Do.	30	Felix	
Fr.	31	Petronilla ⊛	

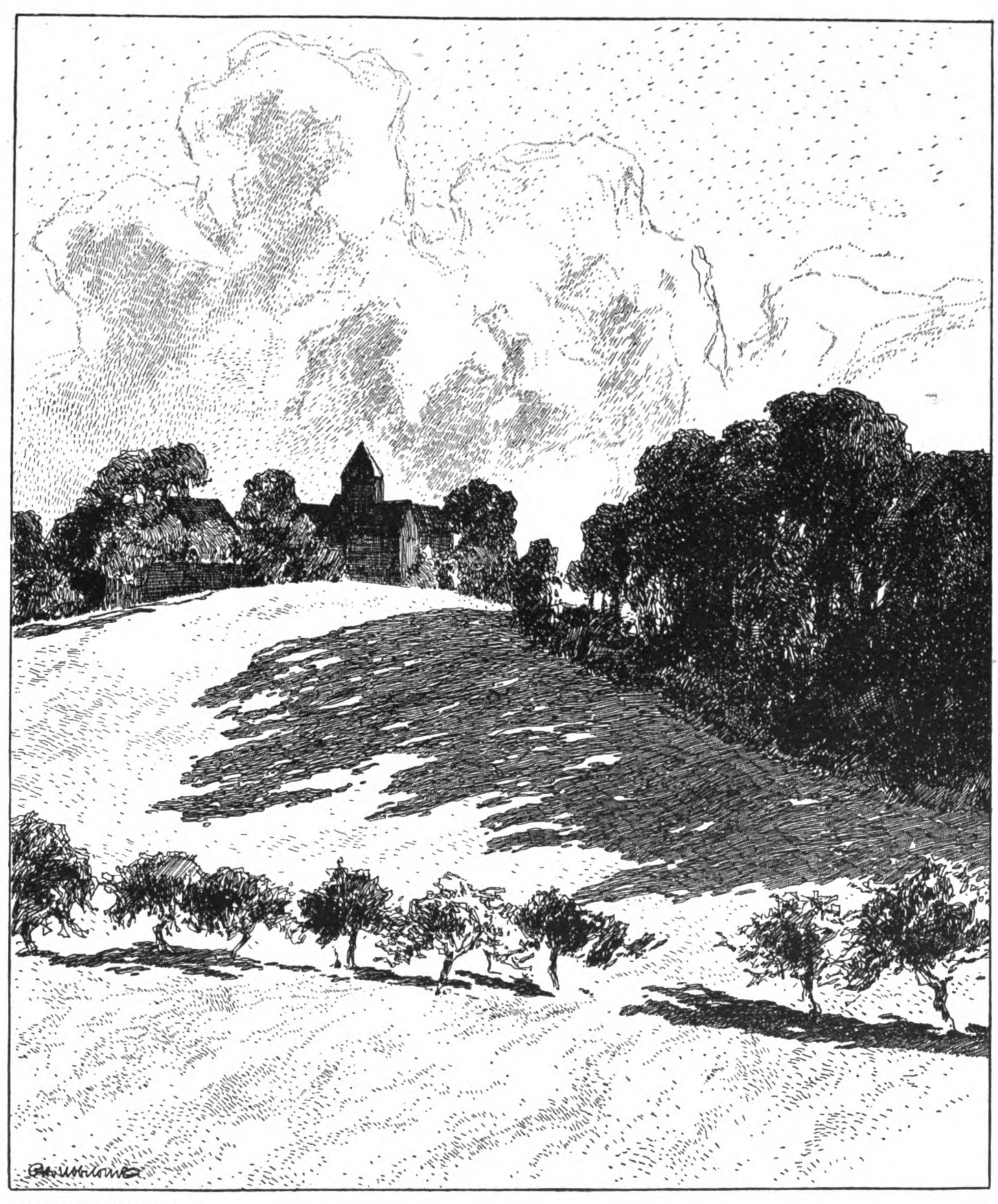


Fulda.



Juni

Sa.	1	Simeon, Zuv.		**So.**	16	**2. S. n. Tr.**	
So.	2	**Trinitatis**		Mo.	17	Adolf	
Mo.	3	Klotildis		Di.	18	Markus	
Di.	4	Florian		Mi.	19	Gervaſius	
Mi.	5	Bonifacius		Do.	20	Silverius	
Do.	6	Fronleichnam		Fr.	21	Albanus ☽	
Fr.	7	Robert		Sa.	22	Albinus	
Sa.	8	Medardus ☾		**So.**	23	**3. S. n. Tr.**	
So.	9	**1. S. n. Tr.**		Mo.	24	Johann. d. T.	
Mo.	10	Maurinus		Di.	25	Elogius	
Di.	11	Barnabas		Mi.	26	Pelagius	
Mi.	12	Baſilides		Do.	27	Siebenſchläfer	
Do.	13	Ant. v. Padua		Fr.	28	Leo II., Papſt †	
Fr.	14	Herz-Jeſu-Feſt		Sa.	29	Peter u. Paul ○	
Sa.	15	Vitus ●		**So.**	30	**4. S. n. Tr.**	



Schiffenberg bei Gießen.

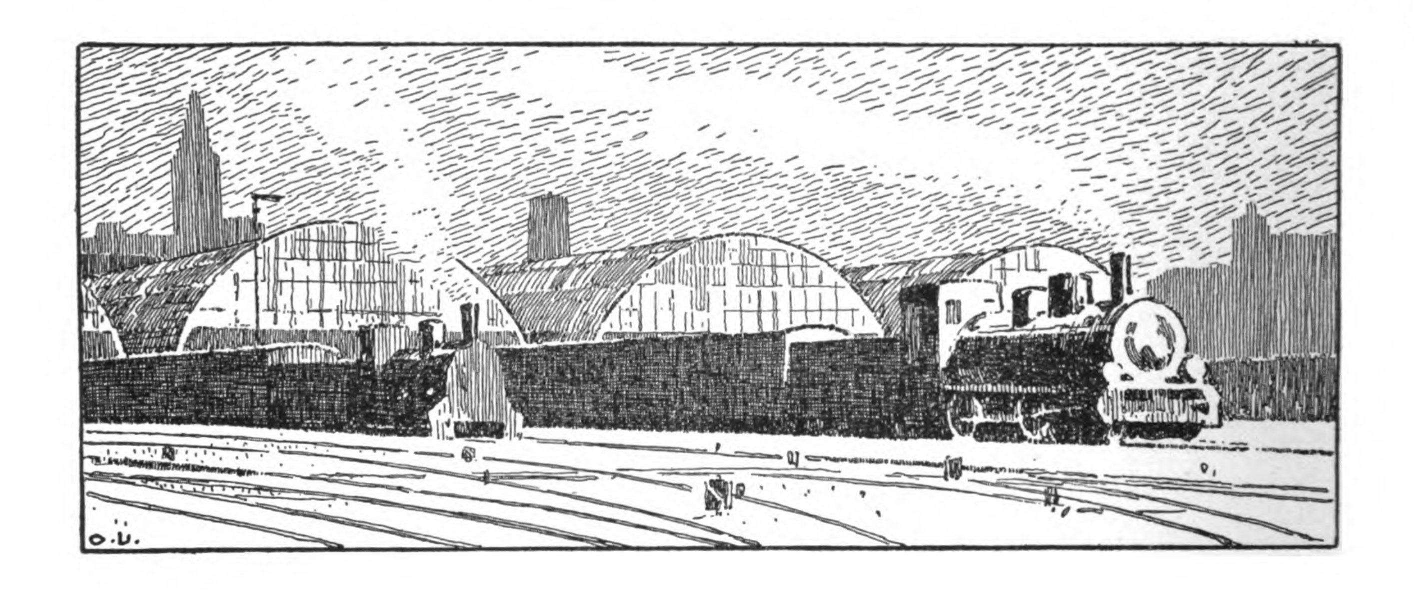


Juli

Mo.	1	Rum., Theob.	
Di.	2	Mariä Heims.	
Mi.	3	Hyazinth	
Do.	4	Ulrich	
Fr.	5	Anselm.	
Sa.	6	Jesaias	
So.	7	**5. S. n. Tr.** ☾	
Mo.	8	Kilian	
Di.	9	Agilolph	
Mi.	10	Sieben Br.	
Do.	11	Pius	
Fr.	12	Nabor	
Sa.	13	Margarete	
So.	14	**6. S. n. Tr.** ●	
Mo.	15	Apostel-Teil.	
Di.	16	M. v. Berge	
Mi.	17	Alexius	
Do.	18	Arnold, Fr.	
Fr.	19	Vinc. v. Paula	
Sa.	20	Elias	
So.	21	**7. S. n. Tr.** ☽	
Mo.	22	Maria Magd.	
Di.	23	Apollinaris	
Mi.	24	Christine	
Do.	25	Jakobus	
Fr.	26	Anna	
Sa.	27	Pantaleon	
So.	28	**8. S. n. Tr.**	
Mo.	29	Martha ○	
Di.	30	Abdon	
M.	31	Ign. Loyola	

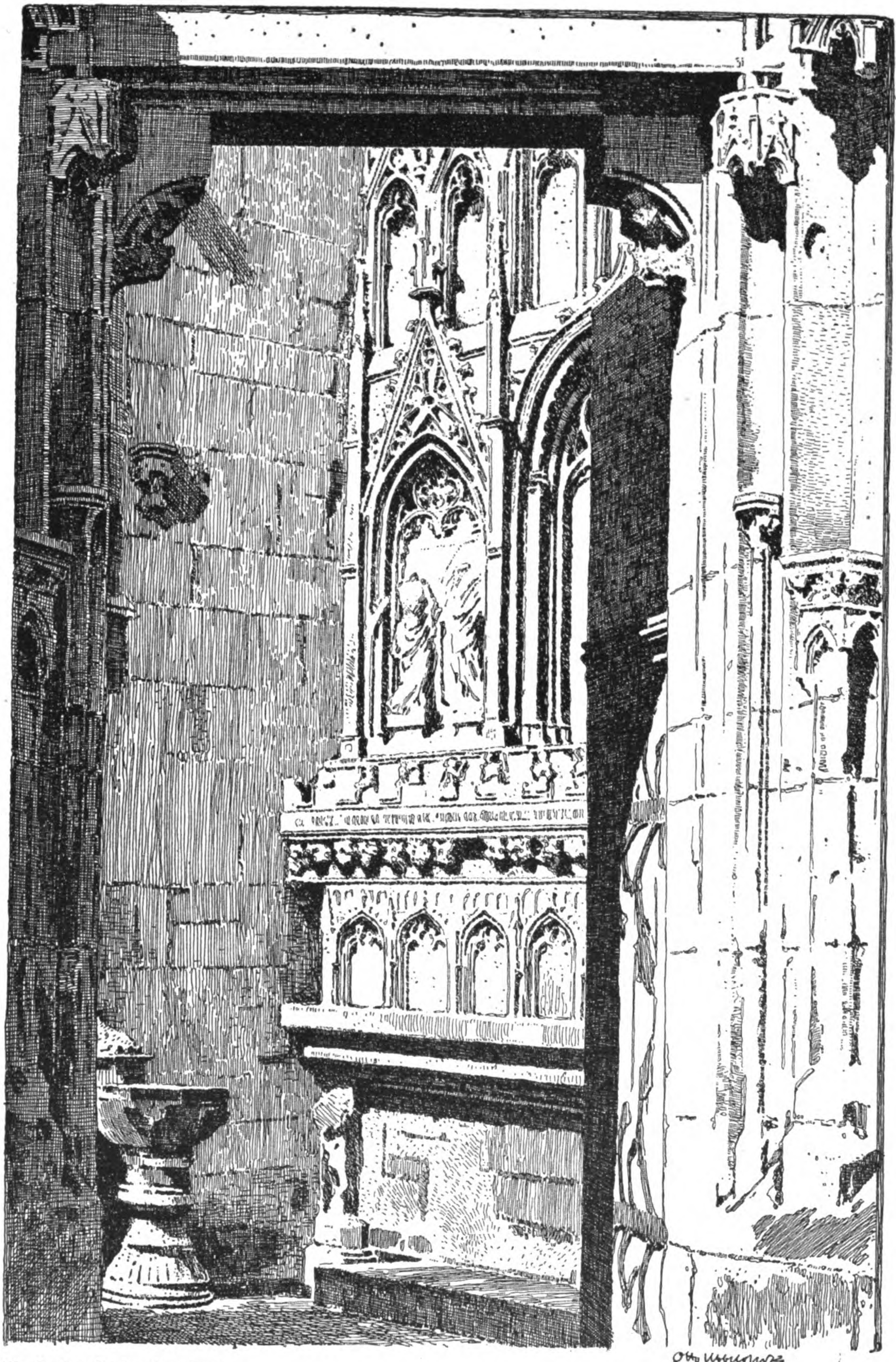


Felsberg.



August

Do.	1	Petri Kett.		Sa.	17	Sibylla	
Fr.	2	Portiuncula		**So.**	18	**11. S. n. Tr.**	
Sa.	3	Stephan Erf.		Mo.	19	Sebald ☽	
So.	4	**9. S. n. Tr.**		Di.	20	Bernhard	
Mo.	5	Mar. Schnee		Mi.	21	Anastasius	
Di.	6	Verkl. Chr. ☾		Do.	22	Timotheus	
Mi.	7	Gottschalk		Fr.	23	Zachäus	
Do.	8	Cyriakus		Sa.	24	Bartholom.	
Fr.	9	Romanus		**So.**	25	**12. S. n. Tr.**	
Sa.	10	Laurentius		Mo.	26	Sam., Zeph.	
So.	11	**10. S. n. Tr.**		Di.	27	Jos. Calas. 🌕	
Mo.	12	Klara 🌑		Mi.	28	Augustin.	
Di.	13	Hyppolytis		Do.	29	Joh. Enth.	
Mi.	14	Eusebius		Fr.	30	Rosa	
Do.	15	Mar. Himm.		Sa.	31	Paulin. Raim.	
Fr.	16	Rochus					

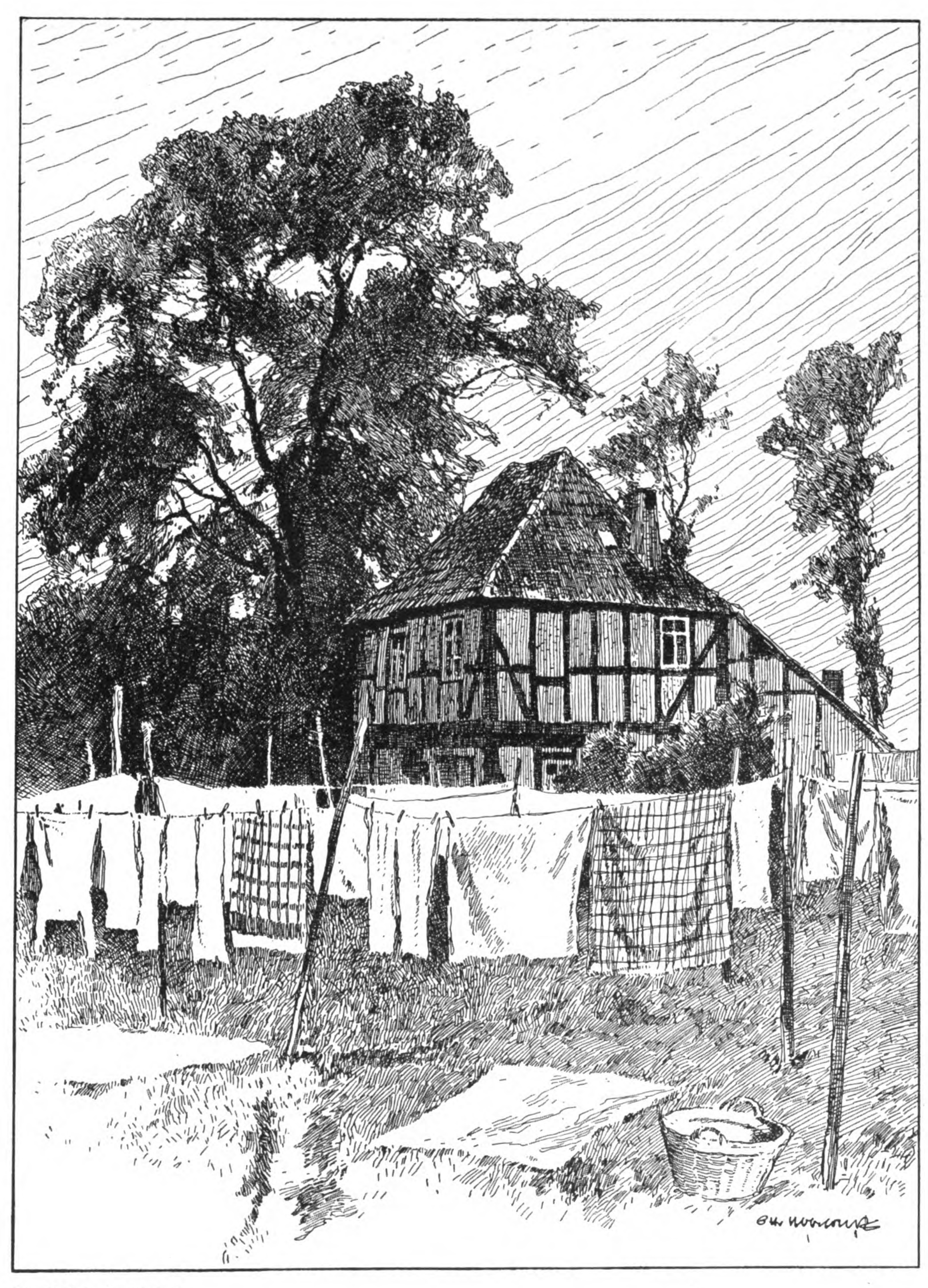


Marienkapelle in Frankenberg.



September

Tag	Datum	Name	Bemerkungen
So.	1	**13. S. n. Tr.**	
Mo.	2	Raphael	
Di.	3	Mansuetus	
Mi.	4	Rosalia ☾	
Do.	5	Herkulan	
Fr.	6	Magnus	
Sa.	7	Regina	
So.	8	**14. S. n. Tr.**	
Mo.	9	Audomar	
Di.	10	Nikolaus v. T.	
Mi.	11	Protus ●	
Do.	12	Winand	
Fr.	13	Maternus	
Sa.	14	† Erhöhung	
So.	15	**15. S. n. Tr.**	
Mo.	16	Corn. u. Cyp.	
Di.	17	Lambertus	Eleonore, Großherzogin von Hessen, geb. 1871.
Mi.	18	Quatember ☽	
Do.	19	Nikleta	
Fr.	20	Eustachius	
Sa.	21	Matthäus, Ev.	
So.	22	**16. S. n. Tr.**	
Mo.	23	Thekla	
Di.	24	Joh. Empf.	
Mi.	25	Kleophas	
Do.	26	Cyprianus ○	
Fr.	27	Cosm. u. Dam.	
Sa.	28	Wenzeslaus	
So.	29	**17. S. n. Tr.**	
Mo.	30	Hieronymus	

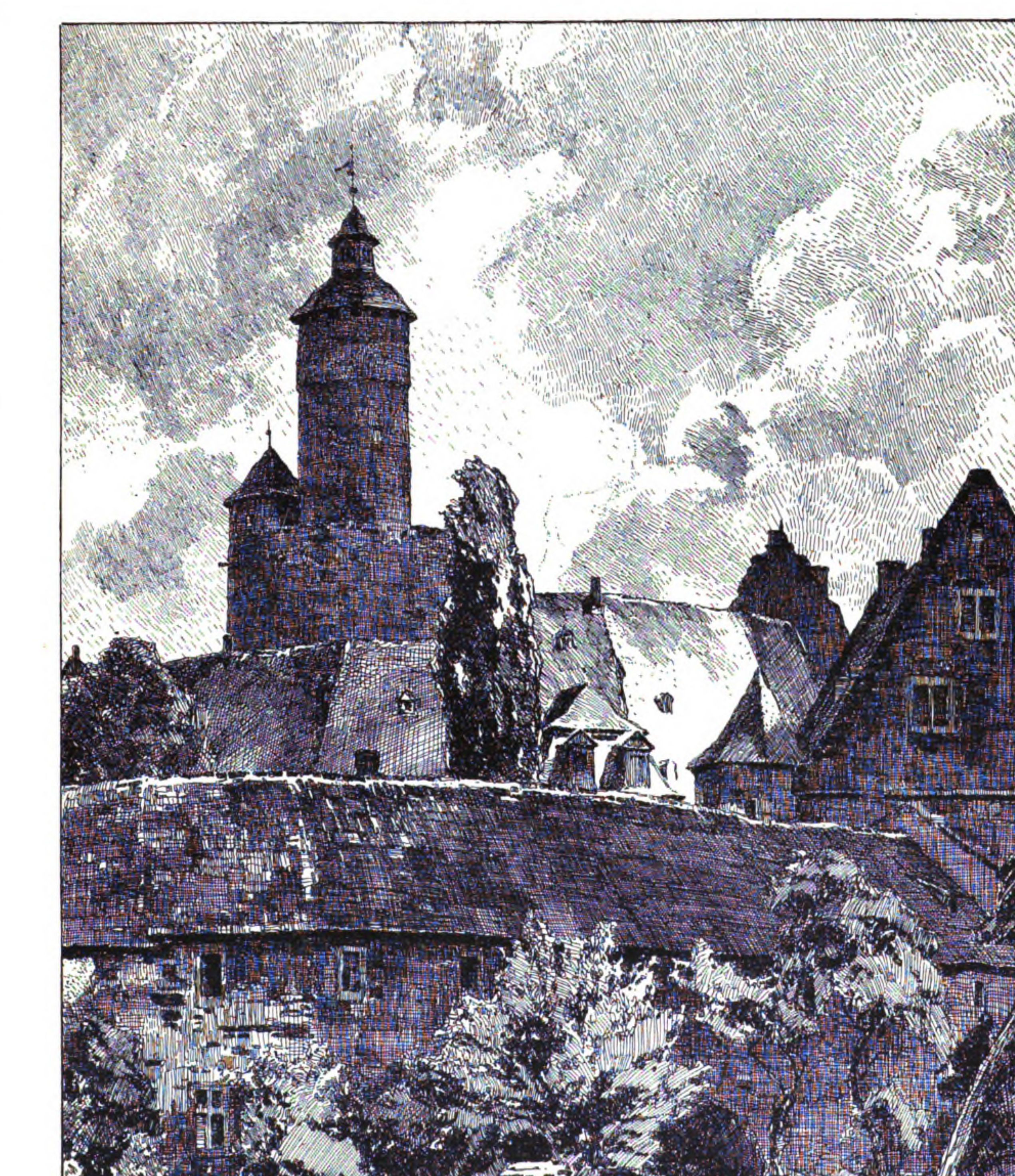


Die Bleiche in Alsfeld.

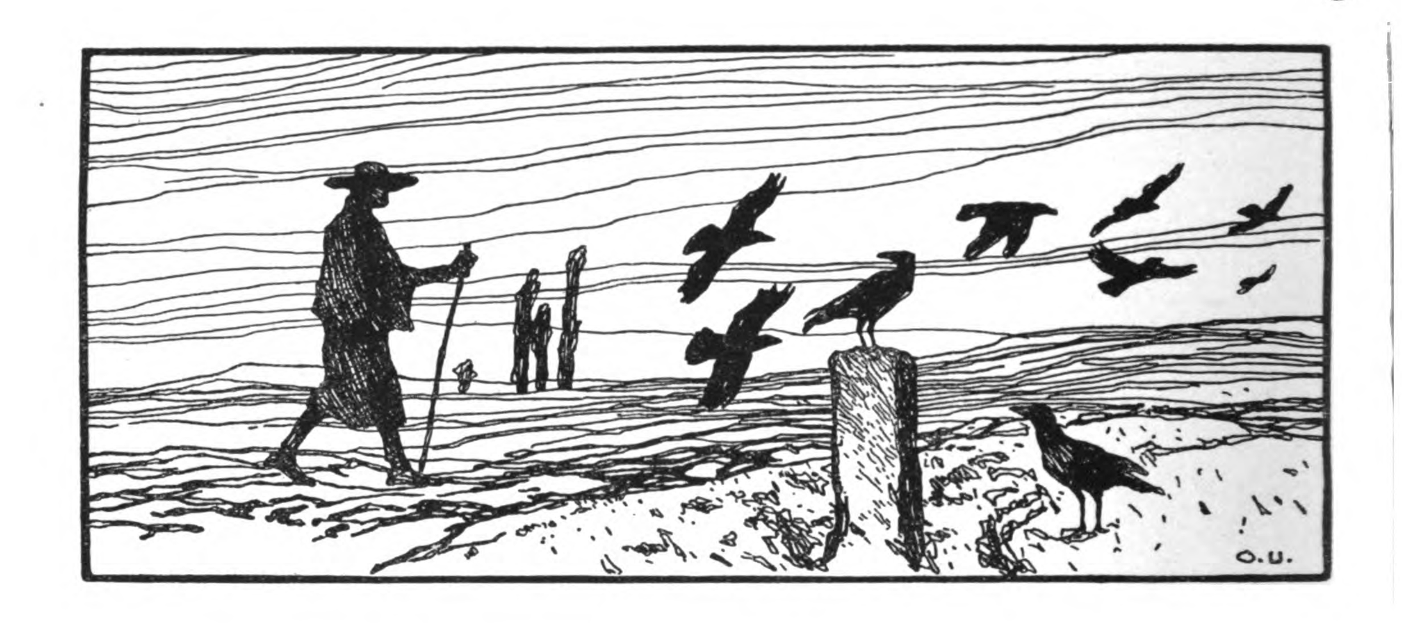


Oktober

Tag	Datum	Name		Tag	Datum	Name	
Di.	1	Remigius		Do.	17	Florentin	
Mi.	2	Leodegar		Fr.	18	Lukas ☽	
Do.	3	Ewald ☾		Sa.	19	F., P. v. A.	
Fr.	4	Franz		**So.**	20	**20. S. n. Tr.**	
Sa.	5	Placidus		Mo.	21	Ursula	
So.	6	**18. S. n. Tr.**		Di.	22	Kordula	
Mo.	7	Sergius		Mi.	23	Severin	
Di.	8	Brigitta		Do.	24	Evergislus	
Mi.	9	Dionysius		Fr.	25	Raphael	
Do.	10	Gereon ●		Sa.	26	Amandus ○	
Fr.	11	Wimmar		**So.**	27	**21. S. n. Tr.**	
Sa.	12	Maximilian		Mo.	28	Simon, Judas	
So.	13	**19. S. n. Tr.**		Di.	29	Narcissus	
Mo.	14	Calixtus		Mi.	30	Theonest	
Di.	15	Theresa		Do.	31	Wolfgang	
Mi.	16	Gallus					

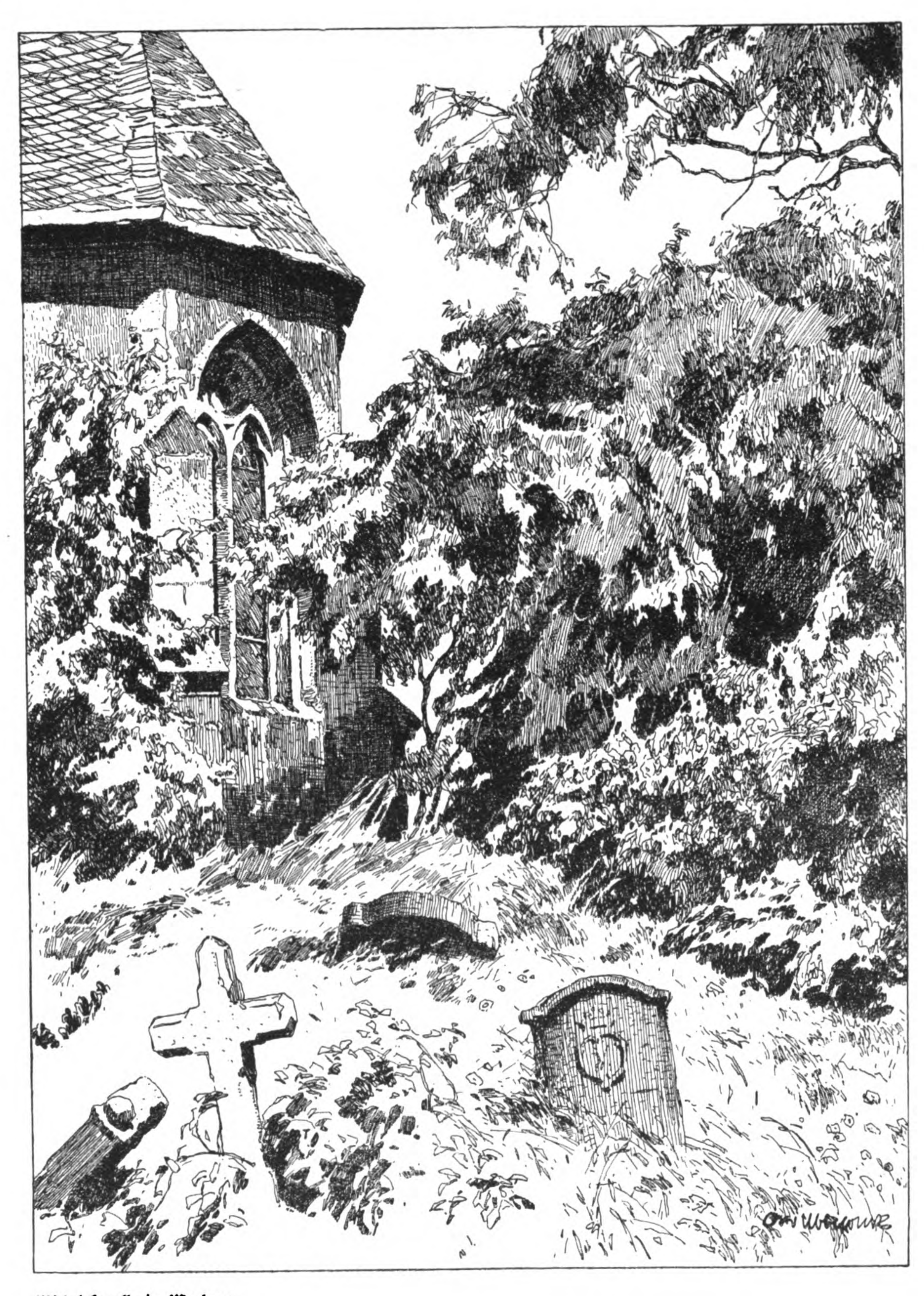


Büdingen.



November

Fr.	1	Aller Heiligen		Sa.	16	Edmund ☽	
Sa.	2	Aller Seelen ☾		**So.**	17	**24. S. n. Tr.**	
So.	3	**22. S. n. Tr.**		Mo.	18	Maximus	
Mo.	4	C. Borromäus		Di.	19	Elisabeth	
Di.	5	Zacharias		Mi.	20	Simplicius	
Mi.	6	Leonhard		Do.	21	Mariä Opfer	
Do.	7	Engelbert		Fr.	22	Cäcilia	
Fr.	8	Gottfried	Georg, Erbgroßherzog von Hessen, geb. 1906.	Sa.	23	Klemens	
Sa.	9	Theodorus ●		**So.**	24	**25. S. n. Tr.** ○	Totenfest
So.	10	**23. S. n. Tr.**		Mo.	25	Katharina	Ernst Ludwig, Großherzog von Hessen, geb. 1868.
Mo.	11	Martin B.		Di.	26	Konrad	
Di.	12	Kunibert		Mi.	27	Bilhildis	
Mi.	13	Stanislaus		Do.	28	Günther	
Do.	14	Levinus. Juk.		Fr.	29	Saturnin	
Fr.	15	Leopold		Sa.	30	Andreas	



Michelskapelle in Marburg.



Dezember

Tag	Datum	Name	
So.	1	**1. Advent** ☾	
Mo.	2	Bibiana	
Di.	3	Franz Xaver	
Mi.	4	Barbara	
Do.	5	Crispine	
Fr.	6	Nikolaus	
Sa.	7	Ambroſius	
So.	8	**2. Advent** ●	
Mo.	9	Leokadia	
Di.	10	Judith	
Mi.	11	Damaſus	
Do.	12	Epimachus	
Fr.	13	Lucia	
Sa.	14	Nikaſius	
So.	15	**3. Advent**	
Mo.	16	Adelheid ☽	
Di.	17	Lazarus	
Mi.	18	Quatember	
Do.	19	Nemeſius	
Fr.	20	Julius, Am.	
Sa.	21	Thomas Ap.	
So.	22	**4. Advent**	
Mo.	23	Dagobert	
Di.	24	Adam, Eva ○	
Mi.	25	**Weihnachten**	
Do.	26	**2. Weihnacht.**	
Fr.	27	Joh. Evangel.	
Sa.	28	Unſch. Kindl.	
So.	29	**S. n. Weihn.**	
Mo.	30	David ☾	
Di.	31	Sylveſter	



Friedewald im Westerwald.

Die älteste Pfarrkirche Marburgs.

[Creuzer], Beitrag zu einer Geschichte und Beschreibung der lutherischen Pfarrkirche in Marburg, Marb. 1827; H. v. Dehn-Rotfelser und W. Lotz, die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Cassel 1870, S. 155 u. 152; W. Kolbe, Die Sehenswürdigkeiten Marburgs, Marb. 1884; W. Bücking, Geschichte u. Beschreibung der luth. Pfarrkirche, der Pfarrkirche „Unserer lieben Frauen St. Marien" in M., Marb. 1899; W. Bücking, Die Pfarrei M. im Mittelalter (Geschichtl. Bilder aus Marburgs Vergangenheit, Marb. 1901 S. 134); A. Huyskens, Artikel „Marburg" in Buchbergers kirchlichem Handlexikon.

Marburg gehört zu den mittelalterlichen Ansiedelungen, die nicht durch allmähliches Anwachsen Größe, Bedeutung und Rechte einer Stadt erworben haben, sondern die ihr Dasein dem Willen eines Gründers verdanken, für den die neue Anlage durch die Steuerkraft seiner Bewohner von finanzwirtschaftlicher und durch ihre starken Befestigungsanlagen zugleich von besonderer militärischer Bedeutung war.

Die älteste Anlage der Stadt ist denn auch typisch für die einer mittelalterlichen Bergstadt. Auf der äußersten Stelle des von Westen nach Osten in das Lahntal vorspringenden Bergrückens liegt die landsherrliche Burg. Von den Endpunkten ihrer Befestigungsanlagen ziehen radienartig zwei starke, turmbewehrte, in stattlichen Resten noch erhaltene Mauern hinab, die auf beiden Seiten die am südlichen Bergabhang unter möglichster Anpassung an die natürlichen Bodenverhältnisse angelegte Stadt umschlossen, während nach dem Tal hin die beiden Enden dieser Schenkel durch einen bogenförmigen Mauerzug verbunden wurden. Die Hauptverkehrsader ging von dem später sogenannten Barfüßertor im Westen in halber Höhe ebenfalls im Bogen nach dem Marktplatz, dem natürlichen Mittelpunkte des Verkehrs, durch die Wettergasse (früher Wehrdergasse) nach dem Wehrdertor, das die östliche jener beiden Schenkelmauern nach der später angelegten Neustadt öffnete.

Auf dem höchsten Punkte des so ummauerten Bezirkes, auf einem geräumigen, kunstvoll vergrößerten Platze, dicht unter der Schauseite der Burg und der die Burgsitze fassenden „Ritterstraße" erhebt sich die der Mutter Gottes geweihte Pfarrkirche. Eine zweite Kirche innerhalb der Ringmauer des ältesten Marburg[1]) liegt erheblich weiter unten am Bergabhange, etwas unterhalb des Marktplatzes. Es ist die in ihren Umfassungsmauern noch vorhandene, jetzt profanen Zwecken dienende Kilianskapelle. Während schon ein Blick auf die Pfarrkirche zeigt, daß deren Chor gegen Ende des 13. Jahrhunderts, das Schiff im 14. und der Turm mit seinen Nebenhallen im 15. Jahrhundert gebaut ist, weisen die noch vorhandenen architektonischen Details von St. Kilian die charakteristischen Merkmale eines um die Mitte des 12. Jahrhunderts errichteten Bauwerkes auf, und diese kleine, mehr den Namen einer Kapelle verdienende Kirche galt bisher fast allgemein[2]) nicht nur als die älteste, sondern auch als die Pfarrkirche Marburgs, obgleich der Platz, den sie im Stadtbezirk einnimmt, nicht der Gewohnheit entspricht, für die Pfarrkirche stets die imposanteste und schönste Stelle zu wählen, und obgleich noch andere Gründe dagegen sprechen, vor allem der, daß über die Translation der Rechte einer Pfarrkirche von der Kilianskapelle auf die Marienkirche, die doch zu irgend einer Zeit erfolgt sein müßte, nichts bekannt ist. Während der Patronatsherr der Kirche, der Deutsche Orden, alle anderen Urkunden von kirchenrechtlicher Bedeutung mit Sorgfalt aufbewahrt hat, findet sich über jenen wichtigen Akt kein Zeugnis in seiner sonst so wohlerhaltenen Registratur.

Tatsächlich spricht denn auch eine ganze Reihe positiver Zeugnisse dafür, daß nicht dem St. Kilian die Eigenschaft einer Pfarrkirche in der neu gegründeten Stadt zukam, sondern einer anderen, an der Stelle der jetzt stehenden gotischen Kirche vorhanden gewesenen romanischen Marienkirche; und es sind nicht allein urkundliche Quellen, die uns von ihr erzählen, sondern durch ein eigentümliches Walten des Zufalls haben sich an verschiedenen Orten auch Zeugnisse von Stein erhalten, architektonische Ueberreste, die uns wenigstens einige Details des alten Bauwerks erkennen lassen.

Bekanntlich gehörte der Bezirk, auf dem Marburg begründet worden ist, in kirchlicher Beziehung zu dem südöstlich davon gelegenen Dorfe Oberweimar, und so blieb, wie man ähnliches auch bei anderen Stadtgründungen beobachten kann, die neu angelegte Stadt noch eine Zeit lang eine Filiale dieses Dorfes. Die erste Spur einer kirchlichen Selbständigkeit bezeichnet das Vorkommen eines Marburger Pfarrers (plebanus) Wideroldus im Jahre 1210. Aber erst im Jahre 1227 erfolgte die rechtliche Loslösung der Marburger Kirche von der Mutterkirche („a subjectione ecclesie parrochialis in Wimera, cuius filia esse dicebatur")[1]).

Damals nun muß Marburg bereits zwei Kirchen gehabt haben, denn die Reinhardsbrunner Chronik[2]) meldet zum Jahre 1222, daß Landgraf Ludwig der Heilige, gerade als er *in der größeren Kirche* („in majori ecclesia") eine Gerichtssitzung abhielt, die Nachricht von der Geburt eines Sohnes empfangen habe. Auch die päpstliche Bulle vom 11. März 1231, in der den Brüdern des Franziskushospitals das ihnen von den Landgrafen Heinrich und Konrad übertragene Patronatsrecht bestätigt

[1]) Von den an verschiedenen Punkten der Stadtmauer erbauten Klosterkirchen der Dominikaner, Franziskaner und Kugelherren ist in diesem Zusammenhange nicht zu reden.

[2]) Nur Huyskens a. a. O. hat auf Grund der urkundlichen Quellen eine Marienkirche als Pfarrkirche angenommen.

[1]) Wyß, Urkundenbuch der Deutsch-Ordensballei Hessen I. Nr. 16.

[2]) Ausgabe von Holder-Egger in den Monumenta Germaniae historica, scriptores, Bd. XXX. S. 597 f.

wurde[1]), spricht von den Kirchen Marburgs. Bei späteren Erwähnungen ist immer nur von der Pfarrkirche, ohne Nennung eines Heiligen, die Rede, nur im Jahre 1249 hören wir von einem Akte freiwilliger Gerichtsbarkeit, der auf dem Marienkirchhof in Marburg stattfand. Der Deutsche Orden kaufte damals die Grintmühle (Mühle am Grün). Von den Verkäufern heißt es: „Precedenti die festo sancti Gregorii (am 11. März) in cimiterio sancte Marie in Marpurc jure civili et publico abdicaverunt.“[2])

Hieraus folgt mit aller Bestimmtheit, daß bereits damals eine Marienkirche bestand, und es kann kein Zweifel sein, daß auch unter jener major ecclesia, in der Landgraf Ludwig seine Gerichtssitzung abhielt, und unter der später oft erwähnten ecclesia parrochialis diese ältere Marienkirche zu verstehen ist.

Um nun aber auch die Steine reden zu lassen, ist es nötig, sich kurz die Baugeschichte der zweiten, jetzigen Marienkirche zu vergegenwärtigen.

Wir wissen, daß im Jahre 1297 gewisse Bischöfe den Besuchern und Wohltätern der Pfarrkirche und des Elisabethhospitals zu Marburg („iis, qui ad predictam ecclesiam (parrochialem) sive hospitale in festis subscriptis, videlicet in diebus dominicis et festivis et in festo b. Walburgis in dedicatione predicte ecclesie ... accesserint vel ibi divina officia ... audierint, aut qui predicte ecclesie fabrice luminariis, libris, vestimentis seu aliis necessariis manus porrexerint adjutrices“) einen Ablaß von 14 Tagen gaben. Mit Recht hat man dies auf den damals neu geweihten Chor der heutigen Marienkirche bezogen. Dieser, ein einschiffiger, im Osten aus dem Achteck geschlossener Bau von vier Jochen, der offenbar ursprünglich den gleichen Abschluß nach Westen hatte und lange Zeit als gesondertes Bauwerk bestand, ist nach kirchenrechtlicher Gepflogenheit von dem Deutschen Orden als dem Patronatsherrn erbaut worden[3]). Bemerkenswert ist, daß hierbei Steine eines anderen Zierbaus verwandt sein müssen. Es ist nämlich an der nördlichen Langseite, dicht über dem Fundament, die jetzt stark verwitterte Basis einer romanischen Säule mit quadratischer Platte, Wulst und Eckblättern (Fig. 1) eingemauert.



Fig. 1.

Eine weitere Urkunde vom Mai 1318, die den Besuchern und Wohltätern der Pfarrkirche einen vierzigtägigen Ablaß gewährt und die im Archive der Stadt aufbewahrt wird, muß sich auf den Bau des Schiffes beziehen, der nun Sache der Kirchengemeinde, der Stadt war. Der Bau dauerte sehr lange. Noch um das Jahr 1375 nahm die Stadt den Steinmetzen Tile von Frankenberg zum Baumeister der Kirche an. Den für die Geschichte des mittelalterlichen Bauwesens interessanten Vertrag lasse ich im Anhange nach dem im städtischen Archive vorhandenen Entwurfe folgen.



Fig. 2.

Höchst wahrscheinlich hat der neue Architekt der Kirche den Anschluß des Schiffes an den schon stehenden Chor vollzogen. Aus Anlaß von Streitigkeiten nämlich, die in den Jahren 1370 bis 1375 zwischen dem Deutschen Orden und der Stadt entstanden waren, wurden die beiderseitigen Beschwerden aufgesetzt, und eine von den Klagen, die das deutsche Haus gegen die Stadt vorzubringen hatte, lautet[1]):

[1]) Wyß a. a. O. I. Nr. 22.

[2]) Wyß a. a. O. I. Nr. 93.

[3]) Der Patronatsherr behielt beim Neubau einer Kirche sein Recht nur dann, wenn er sich am Bau beteiligte.

[1]) Wyß a. a. O. III. S. 95, 31.

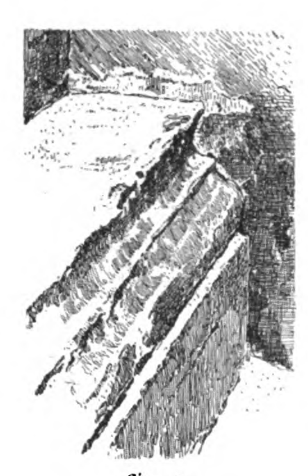


Fig. 3.

„Item sprechen wir en (den Bürgern) zu, daz sy unser kirchin zu der parre abe gebrochin hant und intecket (abgedeckt) me, dan sy gebuwin mogen alz ziitlich alz dez not were, und der elter eyn teyl alz unbefredit sten, daz grobelich foichte ist, daz ampt der heylgin messe zu ubene und daz hoichwirdyge sacrament dez lychames unsers herren Jhesu Christi nach crystlicheme gesetze der heilgin cristinheit da zu handelne vor ungewyddere, wyndez, snehez und reynes, dorumme ouch daz volg in unser parre gehorind in der vorgenanten kirchin nyt blybin enmag by gotlicheme dinste." Diese Klage ist nur zu verstehen, wenn man annimmt, daß der westliche Abschluß des von dem Orden erbauten Chors damals abgerissen und ein Teil des Daches abgedeckt wurde, um Chor und Schiff zu vereinigen. Die Gewölbe des Schiffes scheinen noch später geschlossen worden zu sein. Zwei der Schlußsteine in den Seitenschiffen tragen nämlich Wappenschilde[1]), das eine ist das der Schöffenfamilie von Saffen, das andere der Familie Brüning. Mitglieder beider Geschlechter haben in den Jahren 1391 und 1394 Stiftungen für die Kirche gemacht[2]).

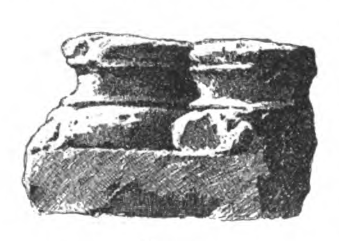


Fig. 4.

Gleichzeitig mit dem Bau des Schiffes, offenbar weil der vorhandene Platz nach Westen zu nicht ausreichte, hatte die Stadt den Kirchhof erweitert und zu diesem Zwecke ein der Pfarre gehöriges Haus abgebrochen und den Platz nebst einem ebenfalls der Pfarre zuständigen Gärtchen an sich gebracht[3]). Die Pfarrer aber erbauten Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts einen neuen Pfarrhof. Es ist dies das heute noch als Superintendentenwohnung benutzte, vor der Westfront der Kirche gelegene Gebäude mit spitzbogigem Hoftor und rundem Eckturm (Fig. 2). Die Pfarrer hatten, wie die Stadt beschwerend anführte[4]), Steine und anderes Material im Werte von 30 Mark Pfennigen an sich genommen, das zum Baue der Kirche bestimmt war und offenbar auf dem Platze lagerte.

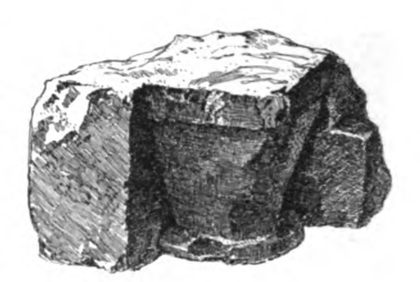


Fig. 5.



Fig. 6.

Nun bemerkt man in jenem Eckturm zwei eingemauerte Steine, Kragsteine oder Konsolen von romanischem Gepräge, die in ihrer damaligen Verwendung jedenfalls keinem bautechnischem Zwecke, sondern nur der Verzierung dienten. Sie rühren jedenfalls von einem anderen, abgebrochenen Bau her und können wohl zu den Steinen gehört haben, die damals auf dem Kirchhof sich befanden.

Denn noch längere Zeit nachher, als der Turmbau in Angriff genommen wurde (vor 1447), müssen solche Ueberreste eines romanischen Bauwerks vorhanden gewesen sein, kann man doch heute noch an der südlichen Seite des das Westportal im Süden begrenzenden Strebepfeilers dicht über dem Boden einen großen Stein mit romanischer Profilierung erblicken (Fig. 3).

Andere Steine, die hinter der Kirche lagerten, verkaufte die Stadt noch später, im Jahre 1447, an die Dominikanermönche, die damals am östlichen Flügel ihres Klosters bauten, für 40 Pfund[1]). In der südlichen Giebelwand dieses Flügels war nun eine Reihe von Steinen mit romanischer Ornamentierung eingemauert, die nach dem Abbruch des Gebäudes (1891) in die Sammlung des Geschichtsvereins gelangt sind, Basen und sehr einfache Kapitäle von Doppelsäulen und Ecksäulen, diese vielleicht von einem Portale herrührend, Konsolen, jenen ähnlich, die im Eckturm des Pfarrhofs eingemauert sind, und namentlich das große mit Eck- und Mittelvoluten und Akanthusblättern gezierte Kapitäl einer Säule, die einst die Arkaden oder Gewölbe einer Kirche getragen hat (Fig. 4—8). Es ist, namentlich bei der angedeuteten Aehnlichkeit der Konsolen mit denen vom Pfarrhofe, außerordentlich wahrscheinlich, daß diese Bruchstücke zu den an die Dominikaner verkauften Steinen gehörten. Da kein anderes Bauwerk Marburgs denkbar ist, von dem sie herstammen könnten, werden wir auch sie

---

[1]) Die übrigen wappenartigen Zeichen, die sich auf Schlußsteinen finden, möchte ich auf Marburger Zünfte beziehen, die zum Bau der Kirche beigetragen haben.

[2]) Wyß a. a. O. III. Nr. 1238 u. 1263. Der Lettner wird bereits 1389 erwähnt; ebenda Nr. 1230.

[3]) Wyß III. S. 96, 33.

[4]) Ebenda S. 91, 28.

[1]) Kirchenbaurechnung im Stadtarchiv unter „Einnahme". Unter „Ausgabe" wird die Zahlung für drei Quart Weins verrechnet „uff donnerstag nach Oestern, als die buwmeistere in biewesen etzlicher scheffen und raides den Predigern die steyne hinder der pharkirchen virkoufft han."

unbedenklich als die Ueberreste der ältesten Pfarrkirche Marburgs, der major ecclesia auf dem cimiterium sancte Marie, ansehen dürfen.



Fig. 7.

Aber auch ein Ausstattungsstück dieser Kirche ist noch vorhanden. Im Hofe des Hauses Ritterstraße 13[1]), dicht über dem Kirchhofe, sieht man den Kumpf eines großen Taufsteins mit einfach romanischen Formen (Fig. 9), der jetzt zum Auffangen von Regenwasser dient. Es ist kaum eine andere Möglichkeit, als auch den Ursprung dieses Steins mit der romanischen Marienkirche in Zusammenhang zu bringen. Vermutlich ist aber die kurze Wanderung, die er zu seinem jetzigen Platze hat machen müssen, nicht schon beim Abbruch der Kirche erfolgt, sondern er scheint zunächst in deren gotische Nachfolgerin übernommen worden zu sein. Wenigstens hat noch Creuzer[2]) einen „runden Fuß" in der Turmhalle neben dem nördlichen Pfeiler gesehen, den er für den Ueberrest eines weggebrochenen Taufsteins hielt, „und daneben zwei niedrige Tritte". Vielleicht ist erst im Zusammenhang mit dem Bildersturme des Jahres 1606 der Abbruch des Steines und die Ueberführung an seinen jetzigen Ort erfolgt. Denn die Inschrift des neuen messingenen, von Philipp Chelius i. J. 1624 gestifteten Taufbeckens enthält einen nicht undeutlichen Hinweis darauf, daß sein Vorgänger gewaltsam beseitigt worden ist.

Weshalb man sich mit der alten Pfarrkirche in Marburg nicht begnügt hat, sondern in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zum Bau eines neuen Gotteshauses geschritten ist, darüber lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Entweder ist der geringe Umfang der alten Kirche beim ständigen Wachstum der Stadt die alleinige Ursache gewesen, oder eine Feuersbrunst, vielleicht die vom 18. August 1261, hat das Bauwerk vernichtet.

Welche Rolle in der Baugeschichte der Stadt der Kilianskapelle zukommt, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Sie hat offenbar schon vor Anlage der Stadt bestanden und wohl für die kirchlichen Bedürfnisse der Burginsassen und der Bewohner des am Fuße des Bergs liegenden Frohnhofs gedient und ist dann mit anderen in ihrer Nähe entstandenen Siedelungen bei Gründung der Stadt in deren Bezirk mit einbezogen worden.



Fig. 8.

Es ist schließlich noch die Frage zu beantworten, wie man darauf verfallen konnte, trotz der ziemlich deutlichen Sprache der urkundlichen Quellen diese kleine Kapelle als ursprüngliche Pfarrkirche anzusehen. Urheber ist ohne Zweifel der Chronist Wigand Gerstenberg von Frankenberg, der 1493 seine hessische Landeschronik begann und einige Jahre später auch eine Chronik von Frankenberg schrieb. Er berichtet zum Jahre 1229 die Uebersiedelung der heiligen Elisabeth nach Marburg und fährt dann fort: „Von der tzyt ane so nam Margburg vaste zu unde wart als besser und besser. Want es was bis inher eyn dorf gewest unde enhatte auch keine kirchen mee, wan alleine die capellen sancti Kyliani. Wante es was eine filia zu der pastorie gein Oberwymar unde was bynnen tzween jaren darvon separiret unde abgescheiden. Aber es wart balde

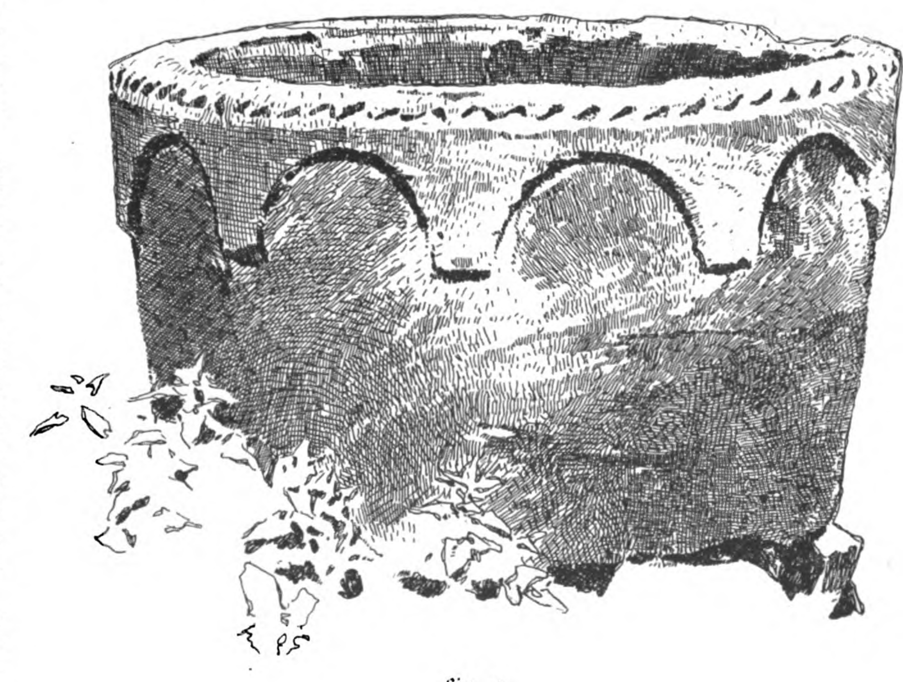


Fig. 9.

[1]) Vergl. Knetsch, der Forsthof und die Ritterstraße zu Marburg. (1909) S. 32.

[2]) A. a. O. S. 54.

hirna eine gute stad, wante sent Elisabeth brachte den von Margburg alle selikeyd unde glucke."

Aber Gerstenberg ist kein einwandfreier Gewährsmann, namentlich da, wo es sich um die Geschichte seiner Vaterstadt handelt, deren Alter und Ruhm er auf jede Weise, selbst durch plumpe Erfindungen und Fälschungen, zu vergrößern sucht, und zwar auf Kosten der anderen oberhessischen Städte, namentlich Marburgs. Auch die eben zitierten Worte dienen lediglich diesem Zwecke: nur der heiligen Elisabeth ist es zu verdanken, daß Marburg gegenüber Frankenberg in die Höhe kam, wie denn erst der junge Landgraf Hermann von Thüringen im Jahre 1240 den noch unbefestigten Ort zur Stadt gemacht und das Obergericht an der Lahn von Frankenberg nach Marburg verlegt haben soll[1]).

Anhang.

Vertrag der Stadt Marburg mit dem Steinmetzen Tile von Frankenberg über die Fortführung des Baus der Pfarrkirche. Um 1375[2]).

[Ich T]yle von Frankinberg eyn steynmetze bekenne uffentlichen an disem briffe, daz dii ersamen [wii]sen lude burgermeister schefin, unde rad zu Marpurg mit mir unde ich mit ien gered unde ubirkumen sin, [in] ere parrekirchin czu buwene als hernoch geschrebin stehit, mit namen daz ich das [werk vurgenanter] erer parrekirchin [u]ffurin, buwin unde [mei]stern sal unde sie darane [bew]aren, so [ich] bestes kan, noch allen mynen synnen unde [wiz]zin, und sii sullen mich be[wis]in, als mir bequemelich ist unde sullen mich frye halden von bede, wachte und [al]lis dinstes von der stad wegin. Ouch sal unde [muos]s ich flizzig sin an dem vorgenanten werke, unde wan man buwet oder in der steynhuttin howet, so sullen sii mir alle jare funff marg phennige guder Marpurger werunge, mit namen dryttehalbe marg in dii p[hingest]heyligen dage und dryttehalbe marg uff Sente Michahelis dag g[ebin], unde myn [lon] sal sin, wilchin dag ich erbeyden, zuschin sent Petirs dage, den man nennet Kathedra Petri (*22. Febr.*), biiz sente Michaelis (*29. Sept.*) 2 grossen, unde von Michaelis biiz uff den vorgenanten sente Petri dag 1½ grossen. Ouch ist gered, wan man an der vorgenanten kirchen nicht enbuwete oder man in der steynhuttin nicht enhywe, [von] waz sachin daz bequeme, so sullen sii mir dii vurgenanten funff marg phennyge nicht schuldig sin zu gebene also lange biiz sii abir[male buweten], an[e geverde]. Ouch sal ich sii an dem werke truwelichen bewarn unde sal en daz nicht uf[gereknen?], ez ensii dan mit erm willen, ane geferde. Ouch han sii mir vergont, daz ich daz werg, [d]az ich noch vor handen han, oder ob ich andirswo me werke oder buwe bestunde, da[r] sullen sie mich zu fordern und mir wole gunnen, daz ich diiselben fure unde buwe, also bescheidenlichen, daz ich sii darumme an erme [buwe nicht] vorsume, wan sii buwin oder setzin wollen unde mir darumme zusprechen. Unde wan sii mich verboden, so sal ich bii sii komen und daz vorgenante werg mei[stern] in alle der maße, als vor geschrebin stet. Alle dese vorgeschrebin rede und artikele han ich Tilchin vorgenant in truwin gelobet stete und feste zu haldene an alle argelist unde geferde.

Entwurf auf Papier mit vielfach verlöschter Schrift. Undatiert. Befand sich als Füllung mit anderen Konzepten des Marburger Stadtschreibers im Deckel des Ende der achtziger Jahre des 14. Jahrhunderts angelegten Stadtbuchs.

F. Küch.

[1]) Ueber die Unglaubwürdigkeit Gerstenbergs vgl. Diemar in der Ausgabe seiner Chroniken S. 15.

[2]) Die in eckigen Klammern stehenden Buchstaben sind Ergänzungen nicht lesbarer oder zerstörter Stellen.

Eine neuentdeckte rheinische Pietà.

In den letzten Jahren hat die Erforschung der Deutschen Kunst des XIV. Jahrhunderts überraschende Fortschritte gemacht. Mehr und mehr erkannte man, daß diese Epoche nicht — wie man früher annahm[1]) — einen Bruch in der künstlerischen Entwicklung erlebt, sondern vielmehr die Keime für die große Bewegung des XV. Jahrhunderts birgt, der man gern den Namen der „nordischen Renaissance" gibt. Eine besondere Rolle spielt in dieser neuen historischen Erkenntnis die Kunst des Rheins. Sein Land liegt der französischen Kultur in breiter Dehnung vorgelagert, zugleich sind die Bürger seiner Städte damals die kräftigsten und bewußtesten Vertreter des Deutschtums, die als weitsichtige Handelsherren und zähe Handwerker ihre Vaterstädte zu einer unter der vorausgegangenen ritterlich-klerikalen Zeit unbekannten Blüte bringen. Dieser Widerstreit fremder und eigener Kultur offenbart sich am klarsten in der rheinischen Kunst des XIV. Jahrhunderts. Sie ist weder rein französisch, noch rein deutsch. Vielleicht darf man mit Vorsicht den Satz aussprechen: Die französische Urform des XIII. Jahrhunderts wird mit deutschem Empfinden erfüllt und dadurch zu einem neuen, zumeist auch formal selbständigen Ausdruck geführt. Daraus ergibt sich eine Kunst, die zwar nicht immer ästhetisch befriedigt, der aber trotz ihrer Brüchigkeit Charakter und Wille eigen sind.

Noch fehlt es an einer monumentalen Bearbeitung der französischen Kunst des XIV. Jahr-

[1]) Moriz-Eichborn: Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Straßburg 1899. Vergl. „Wie ein öder, heißer Sommer auf einen kurzen Frühling, so ist das XIV. auf das XIII. Jahrhundert gefolgt und hat die Blüten, welche die Frühgotik gezeitigt hat, welken lassen, ehe sie sich voll entfalten konnten." (S. 228).

hunderts. Liest man z. B. die Essays Louis Courajods [1]) über die Wandlung des Stils vom „idealisme“ zum „réalisme“ innerhalb der 2. Hälfte des XIV. Jahrhunderts, so fühlt man doppelt den Mangel einer historisch präzisen Sammlung des ungeheuren Materials, ohne die selbst die geistvollsten Erklärungshypothesen ihrer besten Stütze entbehren. Solange diese Arbeit für Frankreich nicht geleistet ist, kann man kaum an eine grundlegende Beschreibung der rheinischen Kunst des XIV. Jahrhunderts sich wagen. Was bis jetzt dafür vorliegt, erschöpft sich in einigen lokalen Zusammenstellungen des Materials [2]). Diese haben insoweit ihr Gutes, daß man schon heute von einer rheinischen Kunst des XIV. Jahrhunderts sprechen kann, die auch die französische Forschung nicht mehr als provinziellen Ableger ihrer stärkeren Heimatkunst behandeln darf.

Unter den vielen rheinischen Städten ist im XIV. Jahrhundert bei weitem die wichtigste Köln. Seine Eigenart bedingt geradezu eine eigene künstlerische Sprache, die noch zu uns aus zahlreichen Werken seiner Malerei und Plastik spricht. Die Kölner Malerei fand wenigstens seit dem monumentalen Werke von Scheibler und Aldenhoven allgemeine Anerkennung. Als ein Mangel dieser Veröffentlichung wurde schon lange das vollkommene Fehlen einer Würdigung der kölnischen Plastik empfunden, soweit man sich überhaupt um diese bemühte. Heute darf bereits gesagt werden, daß die Kölner Plastik der Malerei um gut 50 Jahre in ihrer Entwicklung voranging und bodenständig war wie diese, vielleicht sogar für die Erkenntnis der künstlerischen Entwicklung des Kölner Stils von höherer Bedeutung ist. Gebunden ist sie an zwei Produktionsgruppen: an die Steinmetzen der Domhütte und die Schnitzer der Zunft. In beiden bildet sich eine gemeinsame Eigenart aus, die weithin durch das Abwandern der Steinmetzen aus der Hütte [3]) und durch den Export der Kunstware [4]) befruchtend wirkt. Die Kunst des Mittelrheins steht zum mindesten unter dem Einfluß der Kölner Schule. Die bisher auf die Binger Gegend lokalisierte Tonbildnerei [5]) gewinnt durch diesen Bezug sofort an Boden. Doch sei betont, daß nur aus der stilkritischen Erkenntnis diese Einordnung hier gewagt wird, da jegliche urkundliche Festlegung noch aussteht.

Mit besonderer Freude muß daher jedes neuauftauchende Werk der rheinisch-kölnischen Plastik dieser Epoche begrüßt werden. Wir machen hier mit einem Werke bekannt, das wie ein Markstein in der Erkenntnis dieses Gebietes betrachtet werden muß und darum eine eigene breitere Würdigung verdient.

Das Werk, von dem (Abb. 1 u. 2) zwei Abbildungen geboten werden, ist eine der jüngsten Erwerbungen der kräftig aufstrebenden Städtischen Galerie zu Frankfurt a. M. Eine Pietà, die sich auf den ersten Blick als ein sehr eigenartiges und tiefes Kunstwerk deutscher Kunst offenbart [6]). Ein Suchen nach französischen Analoga erscheint bald zwecklos, soweit wir heute das Material überschauen können. Auch in Frankreich finden sich zahlreiche Darstellungen dieser erschütternden Gruppe, doch scheint es, daß Deutschland die Priorität in seiner Ausbildung gebührt. Dem Stile der uns bekannten französischen Pietàs nach ist kaum eine vor 1400 entstanden, während sich in Deutschland schon in der 2. Hälfte des XIV. Jahrhunderts eine ziemliche Anzahl nachweisen läßt. Von den bekannten Stücken ist unsere Gruppe die künstlerisch bedeutendste. Man muß annehmen, daß der Ausbildung dieses vollendeten Werkes zum mindesten eine gewisse Werk-

[1]) Louis Courajod, Leçons, professées à l'Ecole du Louvre, Bd. II. L'origine de la Renaissance, Paris 1901.

[2]) Friedrich Back, Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik des Mittelrheins im XIV. und XV. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1910.

Paul Clemen, Die Denkmalsstatistik der Rheinprovinz, Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Hans Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zur Renaissance, Leipzig 1907.

Heribert Reiners, Die rheinischen Chorstühle der Frühgotik, Straßburg 1909.

Fried Lübbecke, Die Gotische Kölner Plastik, Straßburg 1910.

Zeitschrift für Christl. Kunst, zerstreute Artikel von Schnütgen, Clemen, Reiners, Witte, Firmenich-Richartz u. a. m.

[3]) In Metz, Sommevesee bei Chalons, Utrecht, Altenberg im Bergischen, Oppenheim, Kampen am Zuidersee, Prag, Straßburg, Spanien arbeiteten Kölner Meister. Vergl. auch Leonhard Ennen, Der Dom zu Köln, Festschrift (Köln 1880).

[4]) Ein besonders bedeutendes Werk des Kölner Kunstexportes ist der Marienstatter Altar in der Abtei Marienstatt im Westerwald, ferner zahlreiche Madonnen, Heiligenfiguren, Kopfreliquiare, zerstreut im ganzen Westdeutschland.

[5]) Vergl. Back a. a. O. Tafel 17—27. Christian Rauch, Mittelrheinische Tonplastik, Hessenkunst 1910, S. 9 ff.

[6]) Die in Abb. 1 und 2 veröffentlichte Pietà stammt der Angabe des letzten Besitzers nach aus Boppard a. Rh. Ihr Material ist Kirschbaumholz und besteht zum großen Teile aus einem starken Mittelblock, der auf einem schmalen Sockel ruht und von zwei Seitenblöcken eingeschlossen wird. Diese gehen nur bis zur Höhe der Sitzfläche. Von vorn macht das Stück trotz des hinteren Auseinanderweichens der einzelnen Blöcke den Eindruck, als sei es aus einem ungeleimten Kernstück herausgearbeitet. Nur die Arme des Corpus Christi erscheinen angesetzt. Die bis auf wenige Wurmstellen vorzügliche Erhaltung der Vorderfläche ist jedenfalls auf die sorgfältige Ueberklebung aller skulpierten Teile mit einer sehr dichten Leinwand zurückzuführen, auf der die Bemalung sich selten fest mit dem Kreidegrund verband. Die ursprüngliche Fassung wurde mit vieler Mühe unter der neueren groben Bemalung herausgekratzt und ist recht gut wieder zum Vorschein gekommen. Ihr Hauptreiz besteht in dem Zusammenklang des Glanzgoldes der Gewandung der Mutter und dem Elfenbeinweiß der Fleischteile, auf dem die Wundmale in einem starken Rot aufgetragen sind. Es geht eine große und zugleich preziöse Wirkung von dieser Bemalung aus. Verstärkt wird sie noch durch das matte Grün des unteren Felssockels, das bis zur Sitzhöhe die goldene Flut des Gewandes einrahmt, nur unterbrochen von dem Weiß der beiden Schädel. Die Maße sind: 87 cm Höhe, 53 cm Breite.

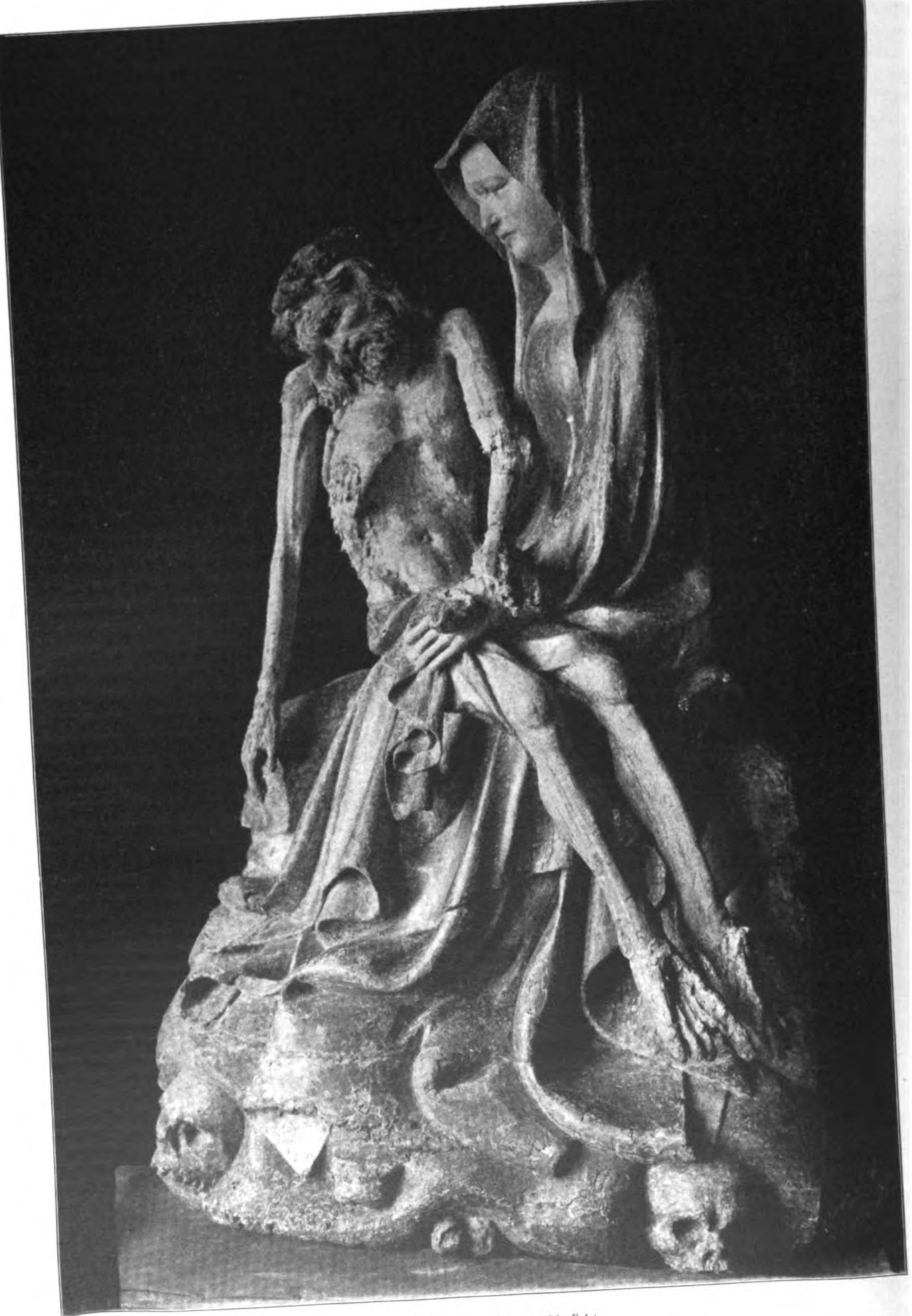


Abbildung 1. Ganze Ansicht.

stattstradition vorausging. Setzen wir die Entstehungszeit des Stückes in die Jahre 1390—1410, — wie noch näher auszuführen ist — so darf man getrost noch ein bis zwei Jahrzehnte für die Ausbildung des Motivs in Anspruch nehmen. Das ist für die Ursprungsbestimmung des „weichen" Faltenstils von Wichtigkeit, dessen erstes Auftreten wir bereits an den Figuren des Kölner Hochaltars beobachten. Dieser Altar wurde von dem Erzbischof Wilhelm von Genep (1349—61) gestiftet, wie aus mehreren Urkunden mit Sicherheit hervorgeht[1]). Seine weitere Entwicklung läßt sich für die Kölner Plastik chronologisch in dem Grabdenkmal Engelberts III. von der Mark im Kölner Dom (gefertigt 1366—68), den Skulpturen des Petersportales am Kölner Dom (etwa von 1380 bis 1420, Amtszeit der Dombaumeister Andreas von Everdingen, Nicolaus von Büren und Konrad Khuen, unter denen es nach den Urkunden entstand) bis zu seiner Erschöpfung in der Mantelmadonna des Pallantschen Altares (1429) verfolgen[1]). Nach dieser Skala läßt sich unser Werk in die oben festgelegte Zeit stilkritisch einordnen, ohne daß es damit für Köln als Ursprungsort sofort in Anspruch genommen



Abbildung 2. Teilansicht.

werden soll. Gewiß kann es sehr leicht auf dem Handelswege von Köln nach Boppard gekommen sein, wo man es fand. Doch soll auf die reinkölnische Abstammung kein entscheidender Wert gelegt werden, solange sie nicht sicher nachgewiesen werden kann. Sicherlich erleichtert die lokale Einordnung die Arbeit des Gruppenbildens, aber

[1]) Koelhoffsche Chronik, Blatt 262: „he (Wilhelm von Genep, Erzbischof von Köln 1349—61) dede machen dat hoiche Altair in dem Doyme von swartzen marmelstein" u. s. w.

[1]) Vergl. Abbildungen bei Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik.

dieses Werk beweist mehr als viele Worte, daß ein wahrer Künstler sich schwer einordnet, selbst wenn er wie hier an eine gewisse Stiltradition gebunden ist. Ebenso wie im klassischen Altertum und in der neueren Zeit standen auch hinter den mittelalterlichen Werken Individualitäten, was man bei der heute beliebten rein formalen Analyse gar zu oft vergißt. Für das Geheimnis der künstlerischen Leistung bleibt aber selbst die anregendste Umgebung nur von sekundärer Bedeutung. Das Wirken gerade der genialsten Künstler beweist das immer wieder.

Auch hier haben wir es mit einem Meister zu tun, der neue Wege geht. Was sein Werk so stark aus seiner Umgebung hebt, ist weniger die gewiß hervorragende formale Leistung, sondern die neue Anschauung, die aus ihm spricht. Das XIV. Jahrhundert wird religiös von den Jüngern des hl. Franziskus, den Franziskanern und Dominikanern beherrscht, deren Lehre am Rhein und besonders in Köln den fruchtbarsten Boden findet. Eine neue Frömmigkeit kommt mit ihnen empor, deren tief menschlicher Gehalt aus den Schriften der deutschen Mystiker noch zu uns lebendig spricht. Als ein Werk dieser neuen Glaubensauffassung darf unsere Gruppe gelten.

Sie steht nicht allein. Gerade in Köln finden wir eine ganze Reihe Arbeiten des gleichen Motivs, von denen ich bereits in meinem Buche über die Kölner Plastik eine geschlossene Gruppe zusammenstellte. Es wäre leicht, die neuerworbene Pietà einfach ihr zuzuordnen. Zweierlei hindert daran: Ihre höherstehende formale Leistung und der Fortschritt in der seelischen Erfassung des Vorwurfs.

Zunächst sei im Formalen das Unterschiedliche hervorgehoben. Das Kölner Pietàschema[1]) ist mit dem allgemein bekannten verwandt: Die frontal sitzende Mutter, die auf ihrem Schoße den Sohn wie ein großes Kind hält. Zumeist ist dabei der Körper Christi wie der einer Gliederpuppe durch rechtwinklige Beugung der Gelenke in steifer Treppe aufgebaut, aber trotz guter anatomischer Einzeldurchbildung als Ganzes noch nicht begriffen, vielmehr eine aus der Erfahrung geschöpfte Zusammensetzung der wichtigsten Teile, an denen die fünf Wundmale mehr abschreckend als ergreifend dargestellt sind.

Wieviel reifer fügte unser Meister seine Gruppe zusammen. Sohn und Mutter sind in zwei sich überschneidenden S-förmigen Diagonalen zueinander geordnet. Das Gesicht der Mutter richtet sich nur auf den Sohn, dessen Antlitz dem Schauenden wohl zugewandt ist, aber durch die Neigung des Hauptes jegliche Zwiesprache mit ihm ausschließt. In innerlicher Gleichstellung erscheinen Mutter und Sohn, fern der Umwelt in ihrem Leiden, aber auch äußerlich fest durch den Kontur umgrenzt. Wie straff steigt die Linie von dem rechten Schädel im felsigen Sockel zum Haupte der Mutter empor, überbrückt unmerkbar den Raum zwischen den beiden Köpfen und fällt über den starren Arm Christi zum anderen Schädel am Sockel zurück. Man vergleiche mit dieser Lösung die Anordnung des bekannten süddeutschen Pietàtypus[1]), bei dem gewöhnlich der Leichnam wie ein starrer Wagebalken über dem Schoß der Mutter liegt und jegliche Rundung der Gruppe verhindert.

Auch das Räumliche wurde mit einer Sicherheit bewältigt, die verwandte Werke der gleichen Zeit meist vermissen lassen. Die Photographien vermitteln dafür einen falschen Eindruck, was durch die perspektivische Verzeichnung des zu nahe stehenden Apparates verschuldet wurde. Dadurch erscheinen z. B. auf Abb. 1 die Beine des Leichnams zu groß, aus dem Werke herausragend, der Kopf Christi zu klein. In Wirklichkeit ist das ganze Stück aus einem nur 20 cm dicken Block herausgearbeitet, ohne daß irgend welche Anstückelungen nötig waren. So liegen die Unterschenkel des Leichnams mit den Graten der unteren Faltenzüge und dem Rande der Mantelkapuze in einer Ebene. Trotzdem wird die Gruppe bei der Betrachtung von vorne als Rundplastik empfunden. Das erreichte der Meister durch die weiche Achsendrehung der beiden Oberkörper, besonders des der Maria, und durch die überschneidende Vorwärtsbewegung des linken Armes Christi.

Ein weiteres Moment der großen künstlerischen Wirkung darf in dem Gegeneinander des zerquälten nackten Körpers und der weichfließenden Gewandung gesucht werden. Mit unendlicher Zärtlichkeit hat die Mutter ihren Sohn in einen Zipfel ihres Mantels geschlagen. Gewiß ist es ein armseliger Leib, aber er ist bei aller Magerkeit lebensfähig. Trotz der anatomisch sicheren Behandlung der einzelnen Teile, deren Todesstarre meisterhaft wiedergegeben wurde, fühlen wir den Zusammenhang der die Lebensmöglichkeit bedingenden inneren Funktionen. Es sei nur als Maßstab an die beiden Akte (Adam und Eva) auf dem Genter Altar erinnert, um die Bedeutung dieser Leistung recht zu würdigen, die sicher vor der flämischen entstand. Der krasse Naturalismus Jan van Eycks in der Darstellung ruhig Modell stehender Akte wird sogar noch übertroffen. Nachträglich erleben wir an diesem Leibe die physische Qual, die ihn zerstörte. Welche Sprache in den aufgerissenen Wunden mit den bloßgelegten Sehnen, in dem eingekrampften Leib, den ausgezerrten Gelenken und schließlich in dem schmerzzerwühlten Gesicht! Der Todeskampf ist zu Ende gekämpft. In weiche Faltenflut ist der Leichnam gebettet, die den Körper der Maria umfließt, ohne jedoch sein Wesen zu ersticken. Mit

[1]) Beispiele finden sich in St. Andreas-Köln, St. Johann-Köln, Abteikirche Knechtsteden u. s. w.

[1]) Besonders gute Beispiele finden sich bei Berthold Riehl, Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts, Abh. d. hist. Kl. der Kgl. Akademie der Wissenschaften XXIII. Bd. I. Abt. München 1906.

Zurückhaltung zwar, aber doch sicher modelliert sich unter dem Gewande die Beinstellung. Gemäß der Lage des Leichnams ist das rechte Knie höher als das linke gestellt, wodurch der Körper sich zwanglos aus der oberen Profilstellung in die untere mehr frontale dreht. Zugleich ist damit der virtuosen Entfaltung der unteren Gewandhälfte ein sicheres Gerüst gegeben. Zweifellos liegt in dieser Abundanz mit ihrer überlegten Anordnung der einzelnen Faltenzüge ein gewisser Widerspruch gegen die in der oberen Hälfte erstrebte Naturwahrheit. Für den Aufbau der Gruppe ist sie nötig, zugleich mildert sie die etwas sperrige Wirkung der starr nach vorn liegenden Beine des Christuskörpers.

Die Faltengebung selbst gehört mit zu dem schönsten, was der sogenannte „weiche" Stil der rheinisch-burgundischen Plastik hervorgebracht hat. Er setzt für Köln bereits um 1350 ein (datiertes Werk: Der Kölner Hochaltar 1349—61) und findet seine stärkste Ausbildung bis zum Barocken in der Burgunder Schule. Ein typisches Merkmal dieses Stiles ist das straffe Durchschwingen des Faltenzuges vom Kopf bis zu den Füßen, ohne den bekannten Knick an der Hüfte, wie ihn z. B. selbst noch die Reimser Plastik im XIV. Jahrhundert aufweist. Ohne jegliche preziöse Einzelgestaltung fließen auch bei unserem Werke die Falten rhythmisch hernieder, schlagen unten dramatisch in dreifachem Parallelismus nach rechts hin um, bilden Röhrenfalten mit treppenartigen Trichtern, weich in der Oberfläche ondulierend. Nirgends ein sich stauchender Bruch, ein eckiges Faltenauge! Nahe Verwandtschaft verbindet darin unser Stück mit der Madonna der Limburger Beweinungsgruppe[1]) und der sitzenden Maria in der Anbetung der Könige im Altar des Jacques de Baërze (1391) aus der früheren Karthause zu Champmol bei Dijon, jetzt im Dijoner Museum[2]). Diese stilistische Verwandtschaft dreier so weit von einander sich findender Arbeiten darf psychologisch aus einer niederdeutschen Reaktion gegen den allmählich zur Manier ausartenden französischen Gewandstil erklärt werden, wenn auch noch nicht feststeht, inwieweit die niederländische Art z. B. André Beauneveus und die kölnische sich gegenseitig beinflußten. Von einer einfachen Abhängigkeit der kölnisch-mittelrheinischen Plastik von der nördlicheren flämischen zu sprechen, verbietet bereits unser Werk, von der bodenständigen Kölner Entwicklung ganz zu schweigen. Keineswegs kann es aber für die nördlichere, durch die politische Verpflanzung nach Paris, Dijon und andere französische Feudalcentren epochale Kunstgattung in Anspruch genommen werden. Dem steht zunächst der Kopftypus der Maria entgegen. In Köln wurde diese Gesichtsform vom schlanken Oval der Büsten des Marienstatter Altars bis zum breiten des Pallanter und zärtlichweichen der Verkündigungsgruppe in St. Kunibert-Köln in hundertjähriger Entwicklung ausgebildet. Die Kölner Malerschule übernimmt ihn bereits von der Plastik. Dennoch ist sein Verbreitungsgebiet nur klein und berührt nicht das flämische. Ferner finden sich in Köln und seiner nächsten Umgebung eine Reihe kölnischer Kruzifixe[1]), in denen sich der Typus des gequälten Leichnams mit ganz verwandter Kopfbildung wiederfindet, ja entwickelt. Allerdings haben diese Arbeiten nicht den inneren Adel des unsrigen, doch müssen sie als stilbildende Vorstufen in Anspruch genommen werden.

Nur ein künstlerisches Geheimnis unterscheidet unser Werk von jenen. Sie alle, die verschiedenen Pietàgruppen und Kruzifixe, wollen durch die laute Predigt der Qual erschüttern. Unsere Gruppe ist aller Umgebung entrückt. Der Schmerz wich friedevoller Klage und Ergebung. Die ursprünglichste aller menschlichen Regungen, die Mutterliebe, verklärt selbst diese Tragödie. Wie viel Trost liegt für alle darin, die mit ihren Nöten zum Altare kamen, auf dem dieses Werk einst stand. Wir dürfen nicht vergessen, daß religiöse Andacht es schuf, vielleicht viele Tausende vor ihm knieten, bevor es seine letzte Stätte in der Frankfurter Kunstsammlung fand. Darum ist es mehr als ein bedeutendes Spezimen der heimischen Schnitzkunst um 1400. In ihm empfinden wir die gewaltige Wandlung, die im XIV. und XV. Jahrhundert die mittelalterliche Auffassung des einer höheren Idee dienenden Kunstwerkes zum persönlichen Erlebnis des Künstlers hinüberführt.

Fried Lübbecke.

[1]) Abgeb. bei Back, a. a. O. Taf. XXIV und XXV.
[2]) Vergl. Fierens-Gevaert, La renaissance septentrionale et les premiers maitres des Flandres, Bruxelles 1905, S. 139.

[1]) Lübbecke, a. a. O. Taf. 37, S. 106 ff. Kunstchronik, Wochenschrift f. Kunst u. Kunstgewerbe, XXII. Jg. Nr. 38, Abb. 3.

Zur mittelrheinischen Kunst.

Im vorigen Jahrgange unseres Jahrbuches [1]) habe ich versucht durch die Betrachtung zweier um ein Jahrhundert auseinander liegender Schöpfungen der mittelrheinischen Kunst, die den gleichen Vorwurf einer Muttergottes verkörpern, auch dem unserem Kunstgebiete Fernerstehenden zu zeigen und zu beweisen, daß es eine eigene Kunst am Mittelrhein gegeben hat. Zwar umspielen oft fremde Einflüsse den einheimischen Kern und lenken die Strahlen, die von ihm ausgehen bald mehr bald weniger ab, so daß das Bild dieses Stammeskernes bald schwerer, bald leichter zu erkennen ist.

Und noch übersehen wir diese bunte Fülle der Einwirkungen von außen her in dem regsamen und verkehrsreichen Lande keineswegs in ihrem ganzen Umfange. Oefters wird der Rhein von der einen oder anderen Seite durch diese Einwirkungen überschritten, öfters aber auch bildet der Fluß die Grenze für einen solchen äußeren Einfluß. Das linke Rheinufer steht im Mittelalter vor allem im Zusammenhang mit dem Mutterlande mittelalterlicher Kultur, mit Frankreich. Andere Einwirkungen treten hinzu in späterer Zeit: Von Süden aus Alemannien her; auch von Osten über den Rhein herüber: Backoffen-Riemenschneider. Auf dem rechten Rheinufer treten auch östliche Einflüsse auf, von Franken und wohl auch von Schwaben her.

Aber es wird intensiv gearbeitet auf unserem schönen Gebiet und es steht zu hoffen, daß der Begriff mittelrheinische Kunst auch bald für andere als bloß die eingearbeiteten Kenner Anschauung, Plastik und Farbe gewinnt. —



Abb. 1 a.

Abb. 1.

Für ein auswärtiges Kunstzentrum und seine Beziehungen herüber und hinüber zur Kunst des Mittelrhein haben wir jetzt Klarheit: für Würzburg. Das ist für uns das wichtigste Verdienst von Wilhelm Pinders Buch über die Würzburger Plastik des Mittelalters [2]). Aber dieses Buch ist auch methodisch ausgezeichnet und vorbildlich: es gibt das lebendige und durch die Verschiedenheit der Individualitäten wie durch die fremden Einflüsse farbig bewegte Bild einer lokalen Entwicklung. Diese scheinbare Beschränkung bedeutet hier eben den methodischen Fortschritt durch die so allein mögliche Vertiefung und völlige Erschöpfung des Materials. Das fehlt z. B. dem verdienstvollen Buche Börgers über die Würzburger und Mainzer Plastik [3]): ein Buch, das besonders in der Darstellung der stilistischen Entwicklung des Gewandes und seines Faltenwurfes von großem Talent des Verfassers zeugt, das aber mit viel zu wenig und mit lückenhaftem Material arbeitet. Das Gebiet ist zu groß, als daß man das Material auf einer Studienreise zusammenbringen könnte. Hier bei Pinder ist wohl kein wichtiges Stück außer acht gelassen und jedes in seinem Werte voll ausgeschöpft; das Buch läßt deutlich erkennen, daß es in akademischer Praxis gereift ist: es verbindet die Treue im kleinen mit dem weiten Blick über die ganze Entwicklung.

Wir verfolgen den Entwicklungsgang der Würzburger Plastik wie ihn Pinder aufstellt, so weit er für unser Gebiet Bedeutung hat: so weit Würzburg auf den Mittelrhein, so weit die mittelrheinische Kunst auf die Würzburger Plastik eingewirkt hat.

[1]) 1911, S. 6 ff.
[2]) Würzburg 1911, Kurt Kabitzschs Verlag.
[3]) Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig, Hiersemann 1907.

Um die Wende des 13. Jahrhunderts zum 14. vermitteln wohl rheinische Meister, einer davon wahrscheinlich in Oppenheim geschult, in den Skulpturen der Würzburger Deutschhauskirche französische Einflüsse in die figürlich ornamentale Bauplastik; aber auch in die Plastik der großen Figuren scheint Rheinisches hineinzuspielen; vor allem zeigt sich das in der gewaltigen Dreikönigsgruppe im Würzburger Dom. Beherrscht wird aber die Würzburger Plastik bis etwa 1330 von der monumentalen Wucht der sächsischen durch Thüringen vermittelten Plastik. Um diese Zeit aber entwickelt sich dann auch die Art, in der Würzburg eigen und groß und wie wir sehen werden mächtig war: Aus westlichen Eindrücken — Pinder erinnert an die machtvollen Statuen des Kölner Domchors — wird selbständig ein reiner Würzburger Stil entwickelt, der das ganze vierzehnte Jahrhundert beherrscht. Seinen ersten Höhepunkt erreicht dieser geschwungene Stil in der Grabfigur des Bischofs Otto von Wolfskehl um die Mitte des 14. Jahrhunderts, seinen zweiten in der Grabfigur des Bischofs Alberts von Hohenlohe, der 1372 starb. Diesem nahe steht die Madonna von Oberzell, aber sie ist fülliger und plastischer noch wie jener gebildet, der noch mehr Flächigzeichnerisches hat.

Seltsam, daß in Würzburg selbst von dieser kraftvollen Art des Hohenlohe-Meisters nichts mehr zu finden ist; auch abgeleitetes nicht. Man meint, dieser Meister muß Schule gemacht haben.

Abb. 2.

Hier vermag ich nun das Material durch zwei Stücke von hoher Qualität zu ergänzen. Als Beispiel für die weite Wirkung dieses rassigen feinlinigen Stiles des Würzburger Hohenlohedenkmals steht bisher fast unbeachtet und jedenfalls nach dieser Richtung hin ungewürdigt in unserm Gebiet an exponiertester Stelle die Muttergottes über dem Nordportale des Frankfurter Doms. Wir werden unten noch davon sprechen.

Bei einem Frankfurter Kunsthändler sah ich sodann die nebenstehend abgebildete steinerne Muttergottesstatue (Abb. 1). Leider ist sie seitdem schon auf den Wogen des Kunsthandels weitergeschwommen. Sie wurde in einem Weinberge bei Würzburg gefunden, mit der wappengeschmückten Konsole zusammen, auf der sie über einem Portal wohl in Würzburg selbst gestanden hat. Der Reichsadler des Konsolenwappens wird jedenfalls zur Feststellung des Gebäudes, an dem die Muttergottes ursprünglich war, führen können. Diese Madonna aus Würzburg ist aufs engste mit jener Grabfigur des Bischofs Albert von Hohenlohe im Würzburger Dom[1]) verwandt; so eng, daß man zum mindesten an die gleiche Werkstatt, ja wohl an die gleiche Hand denken darf. Die künstlerische Verwandschaft ist hier enger noch als zwischen dem Bischof und der Madonna von Oberzell im Würzburger Museum[2]), die Pinder beide der gleichen Hand zuschreibt. Der physiognomische Vorwurf ist doch so verschieden wie möglich bei der jugendlichen Muttergottes und dem Kirchenfürsten; und trotzdem zeigt die erstere die gleichen scharfen Falten von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln, einen relativ großen Mund mit schmalen Lippen, ein zart angedeutetes Doppelkinn, wie der Bischof auch. Die Haltung beider Gestalten ist die gleiche. Der breitschultrige Oberkörper in der S-Schwingung leicht nach links (vom Beschauer) und zurückgelegt. Das Spielbein stark nach außen konkav herangezogen, der Fuß sogar schräg auf die Innenkante der Sohle gestellt. Auch die Gewandbehandlung ist trotz des verschiedenen Motivs wieder so ähnlich wie nur möglich. Dem Oberkörper liegt der Stoff bei beiden eng an. Fast identisch sind die Schüsselfalten vor dem Leibe. Die aus der Hüftgegend lang herunterlaufende Stegfalte — bei der Madonna ist sie verstümmelt, das abgebrochene Stück des Steges liegt daneben — ist dicht über dem Boden leicht geknickt und schiebt sich dann unter den Fuß des Spielbeins. Ganz besonders charakteristisch ist aber diese Uebereinstimmung: Die Falte, die vom Knie her-

[1]) Pinder, Tafel XXX. Vergleiche aber besonders die für unsere Zwecke noch bessere Abbildung in der Zeitschrift für christliche Kunst 1903 Nr. 4 Abb. 3.

[2]) Pinder, Tafel XXXI.

unterkommt, verbreitert sich unmittelbar über dem Fuß und wird durch eine quergestellte Dreieckfalte unterbrochen, ehe ihr Stoff den Fuß einhüllt. Der Faltenwurf bei der Muttergottes ist etwas weiter entwickelt als bei dem Bischof; die Falten sind im ganzen reicher; dazu trägt vor allem der Mantelzipfel mit seinem Wellenspiel von Säumen bei, der von dem Arme herunterhängt, auf dem das leider verschwundene Christuskind saß. Darin ähnelt dieses Werk schon der Madonna aus der Augustinerstraße [1]), die Pinder auf etwa 1395 datiert. Ich komme auf diese letztere noch zurück. Aber auch im einzelnen sind die Falten feiner und weicher durchgebildet. Andere Züge wieder weisen auf das Wolfskehl-Denkmal zurück. Das veranlaßt mich, diese Muttergottes aus dem Weinberge auf etwa 1370 zu datieren. Auch mit der eben genannten Muttergottes von Oberzell [2]) hat die neue Würzburgerin zahlreiche Züge gemeinsam, die enge künstlerische Verwandtschaft beweisen. Das Antlitz der Oberzeller Madonna ist voller, das Doppelkinn ist stärker, sie entbehrt auch der Gesichtsfalten der anderen; aber beide haben die gleiche hohe und breite Stirn, den gleichen feinen Schwung der Augenlider um die schmalgeschlitzten Augen. Das Haar legt sich bei beiden in feinstilisierten Wellen unter dem Kopftuch um das Antlitz; nur sind diese Wellen bei der Madonna aus dem Weinberge üppiger in der Masse und strenger stilisiert in der feingeriefelten Form der Wellen, die aber darum sich doch noch von der Manier fernhält, die bei gewissen kölnischen weiblichen Reliquienbüsten die Haarwelle zum reinen Ornament werden läßt [3]). Auch die Behandlung der Bekleidung verbindet beide Figuren; der Ansatz der Krone über dem Haar ist der gleiche. Hier und dort legt sich das Gewand flach an die Brust, hier und dort zieht eine große schwere Falte von der Hüfte bis unter den Spielfuß, selbst der kleine charakteristische Zug der knickenden Querfalte über diesem Fuß kehrt ähnlich wieder.

Und schließlich, s e h r n a h e künstlerische Verwandtschaft verbindet unsere neugefundene Würzburger Madonna mit der schon genannten Statue über dem Nordportal des Frankfurter Domes. (Abb. 2.) [4]) Hier ist das gleiche feinrassig nervöse Antlitz, die gleiche Eleganz von Haartracht und Kopftuch, gesteigert hier noch insofern als die erhaltene Wirkung der großen Flügelkrone hinzukommt, die gleiche Verbindung von Schüssel- und Dreiecksfalte in der Querlage vor dem Leib, Falten und Faltensaumspiel von ihrer linken Hüfte herunter. Nur scheinbar ganz geringe Unterschiede: das Kind ist bei der auch noch ein wenig stärker geschwungenen Frankfurterin nach Art der im ganzen Umriß ein Rechteck füllenden französischen frühgotischen Madonna mehr aus der Silhouette der großen Figur herausgerückt [1]), der Faltenwurf ist um einen doppelten Saumfall zwischen den Knien bereichert, aber auch an sich schon etwas kalligraphischer, eine Schattierung geschnörkelter wie bei der Würzburgerin; besonders die Volutenendigung der ersten unter dem Kinde eingewickelten Falte ist bezeichnend dafür. — Fürwahr ganz geringe Unterschiede, die zudem wohl auch noch teilweise auf den Marburger Bildhauer Schöneseiff zurückzuführen sein werden, der 1884 die Figur restauriert hat [2]). Psychologische Konstruktionen aus Rückschlüssen vom Werk auf den Künstler sind immer gefährlich, sobald sie mit wenig Material und Kleinigkeiten arbeiten: Es ergeben sich hier schon zwei Möglichkeiten; ein jüngerer Geselle von großer Begabung kann die Würzburger Madonna aus dem Weinberg in der Werkstatt des an Jahren älteren Meisters gearbeitet haben, der seinerseits etwas später die Frankfurterin mit dem Altertümlichen ihrer Haltung und dem doch schon späteren leicht manierierten Faltenwurf schuf; oder aber — etwas einfacher — ein älterer Geselle mit einem Rest älterer Gewohnheit schuf in der Werkstatt des jugendfrischen Meisters der Würzburgerin die Frankfurter Madonna und bemühte sich im Faltenwurf so modern wie möglich zu sein. Aber — das wollte ich durch die Aufstellung dieser subtilen Schlüsse zeigen — ich glaube, man verläßt besser den schlüpfrigen Boden solcher Hypothesen und begnügt sich mit der einfachen Tatsache des allerengsten Werkstattzusammenhanges, ja nimmt ruhig e i n e n Meister für beide Madonnen an, weil die geringen Unterschiede doch wohl innerhalb einer Individualität Platz finden können. — Auf jeden Fall bedeuten diese beiden Madonnenstatuen eine wesentliche Bereicherung des künstlerischen Materiales der Würzburger Plastik. Beide zeigen die eigene Feinheit dieser Kunst des vierzehnten Jahrhunderts auf ihrer Höhe und ebenso das Wollen ihrer Richtung, des zweiten geschwungenen Stiles: den Willen, Linienschwung und Linienreichtum mit rein plastischem dreidimensionalem Gefühlsausdruck zu verbinden. —

In der Madonna der Augustinergasse kann ich schon nicht mehr wie Pinder den Höhepunkt der Würzburger Entwickelung sehen. Wohl ist der Faltenwurf rein würzburgisch und feiner noch wie wenigstens der der Frankfurterin. Aber in dem Kopfe sehe ich — bei aller Glättung durch den Restaurator, doch einen fremden, wohl rheinischen Einschlag. Woher vom Rhein? ist schwer zu beantworten; in K ö l n hat man zuweilen ähnliche Köpfe gebildet, etwa den einer stehenden Mutter-

[1]) Pinder, Tafel XXXII.

[2]) Pinder, Tafel XXXI.

[3]) Vgl. die Abbildungen bei Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik, Straßburg 1910.

[4]) Der Bildstock für diese Abbildung wurde von Herrn Verleger Diesterweg aus dem Frankfurter Kalender 1908 freundlichst zur Verfügung gestellt.

[1]) Selbst wenn eine Ergänzung bei der Restauration da etwas gefälscht haben sollte, scheint mir das so.

[2]) Vgl. Wolff, Der Kaiserdom in Frankfurt am Main. Frankfurt 1892, S. 106.

gottes in der Sammlung Schnütgen in Köln, die Lübbecke abbildet[1]). —

Als etwas völlig neues, das vollständig aus dem Entwicklungsgang der Würzburger Plastik herausfällt, erscheint die Plastik der Bauhütte, die an der Würzburger Marienkapelle tätig war. Ihr ältester Bildhauermeister und Meisterbildhauer, der des Marientod-Reliefs[2]), ist zugleich der bahnbrechendste und bedeutendste, dem diese Schule, die aber plastisch auf dem Boden des Meisters vom Hohenlohe-Denkmal steht, die Richtung auf das Malerische, das Bewegte verdankt. Woher dieser feine fremde Meister kam, kann aus der jetzigen Kenntnis der deutschen Plastik heraus nicht entschieden werden. Pinder denkt an den Mittelrhein, vor allem wegen dessen künstlerisch glänzender von weich malerischem Leben erfüllter Tonplastik. Das hat etwas für sich; es ist ähnliches Formengefühl in dem zarten Haupt der sterbenden Maria in Würzburg wie etwa in der Pietà bei Dr. Großmann (Hessenkunst 1910, S. 12) und der Maria der Beweinung in Limburg (ebenda Abb. 5)[3]).

In dem Meister, der das Grabmal des Erzbischofs Gerhard von Schwarzburg schuf[4]), lebt die Würzburger Plastik der Gewandfiguren noch einmal auf. Aber dieser Meister, der vielleicht — künstlerische Beziehungen weisen darauf hin — aus Aschaffenburg stammte, geht nach Mainz. Er meißelt dort das Grabmal des Erzbischofs Konrad von Weinsberg, das den Ausgangspunkt für den großen Aufschwung der Mainzer Plastik bildet; der Plastik, die in der Folge die künstlerische Wundergestalt des Erzbischofs von Daun schaffen sollte.



Abb. 3.

In der Würzburger Bildnerkunst wird es jetzt still, bis sich durch Riemenschneider und auch schon die, die ihm vorarbeiten, neues Leben regt. Das bedeutendste Denkmal um die Mitte des Jahrhunderts kommt wieder von auswärts, wieder vom Mittelrhein: Es ist die Mutter Gottes von der Westpforte der Marienkapelle in Würzburg. Ihr heiteres Antlitz mit der hohen Stirn, der spitzen Nase, den runden Wangen, dem zurückfliehenden Kinn ist eine direkte Weiterbildung der weiblichen Köpfe vom Mainzer Memorienportal[1]) und führt auf die Köpfe des Hausbuchmeisters zu, auch die Hauptmotive des Faltenwurfes sind dort in Mainz in der Barbara, der Elisabeth und der Dorothea vorgebildet, ebenso wie bei den späteren und dementsprechend näher entwickelten Drei Jungfrauen[2]) in Worms. — Damit verlassen wir die Würzburger Kunst.

Von der mittelrheinischen Kunst führen ebensoviele künstlerische Beziehungen wie den Main hinauf gen Würzburg, den Rhein hinab gen Köln.

Es ist das Verdienst Lübbeckes in seinem Werke die gothische Kölner Plastik[3]) zum erstenmal das gewaltige Material gesichtet und die großen Linien gezogen zu haben, die weitere Forschung leiten können. Diese wird natürlich die kaum geringere Aufgabe haben, das Einzelne schärfer zu fassen und auch manches zu berichtigen. Aber Grundlage und Anhaltepunkte sind gegeben.

Zu gering eingeschätzt sind doch wohl die Beziehungen zu Frankreich, dieser Großmacht in der mittelalterlichen Plastik[4]). Es gilt gerade diese

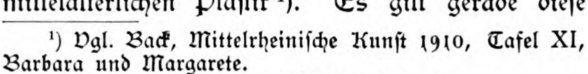
---

[1]) Lübbecke, Kölnische Plastik Tafel XVII, Fig. 3.

[2]) Pinder, Tafel XXXV.

[3]) Das Erzeugnis einer Kunst, die hier vorbildlich gewesen sein könnte, ist vielleicht das Marmorrelief einer französischen Altarrückwand, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, das Vöge im Katalog der deutschen Bildwerke des Kaiser Friedrichmuseums in Berlin (1910) unter No. 91 abbildet.

[4]) Pinder, Tafel 40.



[1]) Vgl. Back, Mittelrheinische Kunst 1910, Tafel XI, Barbara und Margarete.

[2]) Back a. a. O., Tafel XVI und S. 25.

[3]) Straßburg, Heitz 1910.

[4]) Einen glücklichen Anfang in dieser Richtung gibt Fritz Witte in der Zeitschrift für christl. Kunst 1911 Sp. 65 ff.

äußeren Einflüsse — wie Pinder das in Würzburg auf freilich kleinerem Gebiete so meisterhaft getan hat — abzusondern, um die spezifisch kölnische Nuance rein darzustellen, die diese Kunst in dem großen Kunstwerden der Völker im ehemaligen Reiche Karls des Großen als eigen heraushebt. Lübbecke hat diese Nuance ohne Zweifel gefühlsmäßig erfaßt, aber in der berechtigten Freude und Sicherheit dieser kunstkritischen Errungenschaft das Kölnische etwas zu scharf isoliert und die Darstellung des Werdens dieses Stiles aus den verschiedenen Elementen etwas vernachlässigt. Aber das mindert die Pionier-Verdienste dieser Erstlingsarbeit keineswegs, die auf dem durch Paul Clemen so glänzend bereiteten Boden der rheinischen Denkmälerwelt ernten konnte. Es ist hier nicht der Platz, die Entwicklung der kölnischen Plastik durchzugehen; wir wollen hier nur das Material bereichern durch den Hinweis auf zwei mittelrheinische gotische Figuren, die geeignet sind, gewisse Beziehungen mittelrheinischer gotischer Kunst zur kölnischen zu erhärten.

Die sitzende frühgotische Madonna (Abb. 3) befindet sich in der Pfarrkirche zu Bingen an einem der nördlichen Pfeiler. Die rechte Hand mit dem Szepter und die Krone sind ergänzt, das Ganze ist neu und schlecht bemalt, so daß die feingebildeten Augen unnatürlich glotzen. Diese Marienfigur ist künstlerisch eng verwandt, ja eine Fortbildung der kölnischen Holzmadonna, die aus der Sammlung Schnütgen stammt und sich jetzt in der Dreikönigenkapelle des Kölner Domes befindet [1]). Die Gesichter ähneln sich in ihrer Bildung; beide sind breit und fast viereckig; die Stirnen hoch. Sehr ähnlich ist auch die Gewandbehandlung: Wie das Gewand sich eng an die Brust legt und nur ganz leise die weiblichen Formen zeigt; wie der Mantel von den schmalen Schultern fällt, durch den rechten Arm ausgebogen wird und zwischen den Knien und seitwärts davon Quetsch- und Hängefalten schlägt; dieselbe charakteristische Falte fällt vom linken Knie beider Figuren, unter der die Säume spitz zusammenschlagen. Auch die Stellung des rechten Fußes mit der Knickfalte darauf wiederholt sich bei beiden.

Unsere Binger Muttergottes ist in allem etwas weiter entwickelt: Die Gestalt ist geschwungener, der Faltenwurf ist etwas reicher, vor allem bereichert durch das für den Mittelrhein charakteristische Motiv der über dem Sockel überstehenden Falte links. Das dort stehende, hier sitzende Kind ist trotz der Geberde, mit der es in das Buch deutet, genrehafter aufgefaßt, besonders ist echt mittelrheinisch lustig, wie es sein untergeschlagenes Füßchen unter dem Rocksaum hervorsteckt. Der hier wie dort etwas kaninchenartig ausgefallene Drache ist hier geschickter an dem Sockel untergebracht, so daß die erhöhte Fußstellung fortfällt. Schnütgen setzt die Kölnerin um 1350 an; danach möchte ich unsere Binger Figur um 1360 ja vielleicht noch etwas später ansetzen. —

Wieder eine Fortbildung gegenüber dieser Binger Statue zeigt die zweite mittelrheinische, an kölnische Kunst anklingende Figur, auf die ich jetzt den Blick lenken möchte. (Abb. 4). Lübbecke hat sie im Anschluß an Josephi [1]) als kölnisch gebracht; wer aber die vier sitzenden Madonnenfiguren, die er auf einem Blatte (Tafel XIX) vereint, genau auf



Abb. 4.
Aufnahme Christof Müller, Nürnberg.

ihre Stilmerkmale hin durcharbeitet, sieht, daß es sich bei der dritten Figur im Germanischen Museum zu Nürnberg — eben der, die wir meinen — um einen gänzlich anderen Typ handelt. Haben die drei Kölnerinnen zarte, regelmäßige Gesichter mit langen Nasen, so hat diese ein derbes, rundes Antlitz mit einer kurzen Nase und einem langen Untergesicht und auch einen dickeren Hals. Legen sich bei jenen die Haare in langen Wellen, die am

Aber hier scheint mir auch wieder das beide Kunstgebiete Trennende, vor allem im psychologischen Ausdruck der Köpfe unterschätzt und die reizende Kölnerin etwas zu gering eingeschätzt zu werden.

[1]) Abgebildet in der Zeitschrift für christliche Kunst 1908 No. 12 Sp. 337/58 u. 1910 No. 11 Abb. 2.

[1]) Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1905 S. 108 u. 113. Vergl. jedoch Josephi, Katalog der Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg No. 218 u. 209, wo teilweise schon eine Berichtigung stattgefunden hat.

Ohr weit abstehen, um den Kopf, so bei dieser in kleinerem Gekräusel, und unter einer Krone. Der Faltenwurf ist kleiner gefältelt, die Kniee sind nach der anderen Seite gedrückt als bei den Kölnerinnen, das Kind der Mittelrheinländerin ist lebhafter bewegt und sein Gewand geschwungen.

Die direkte Schwester unserer Figur findet sich im Darmstädter Museum in der Madonna aus Bingen, die Back veröffentlicht hat[1]). Alles, was wir an der Figur in Nürnberg eben schilderten, ist hier noch um einen Grad derber, aber die künstlerische Uebereinstimmung geht bis in kleine Züge des Faltenwurfes. Nur das Kind klingt in seiner geraden Stellung mehr an die Kölner Kinder an, bis auf das wieder echt mittelrheinisch dralle und geradezu ulkig kindliche Antlitz. Damit ist auch bewiesen, daß die Figur in Nürnberg in den Binger Kunstkreis zu setzen ist. Beide Figuren werden um 1375 entstanden sein.

Mit aller Energie möchte ich, noch ehe es zu spät ist, weil eine ausgesprochene Meinung immer schwer zu bekämpfen ist, die folgende Gruppe von drei wundervollen Madonnenstatuen, als was sie sind, als mittelrheinisch — für die Gegend von Mainz bis Koblenz — feststellen, denn F. Witte in der Zeitschrift für christliche Kunst 1911, Sp. 127, nimmt sie schon für die Kunst Kölns in Anspruch. Ich werde später auf diese Gruppe noch einmal zurückkommen, die zur burgundischen Plastik um Claus Sluter in künstlerischer Beziehung steht.

1. Madonna im Bonner Provinzial-Museum aus der Sammlung Thewalt, Abbildung bei Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Bonn 1905, Fig. 133.

2. Madonna in der Johanniskirche zu Thorn. Abb. Hirths Formenschatz 1909, Tafel 102/3; Photogr. Stödtner. Bei Hirth von Bassermann-Jordan, was der Wahrheit nahe kommt, „dem unteren Maingebiet", also wohl der Mainzer Gegend zugesprochen.

3. Madonna im Germanischen Museum. Josephis Katalog der Plastischen Werke 1910, Nr. 233.

So mehrt sich das Material: und durch fleißige Arbeit wird sich trotz aller durch Zerstörung und Raub gerissenen Lücken das Bild unserer herrlichen mittelrheinischen Kunst mehr und mehr abrunden.

Christian Rauch.

[1]) a. a. O. S. 36, Tafel 31, 2.

Die Bauernhäuser von Ilbeshausen am hohen Vogelsberg.

Nach Ilbeshausen und dem nahegelegenen freundlichen Luftkurort Hochwaldhausen hat mich von Frankfurt aus zu wiederholten Malen mein Weg geführt. Wie manche glückliche Stunde habe ich dort im Kreise derer, die meinem Herzen die Nächsten sind, verbringen dürfen. Heute noch, nach Jahren, steht mir das Bild der Landschaft deutlich vor den Augen, kein Bild von Wucht und Pracht und erschütternder Größe, aber ein Bild von Lieblichkeit und voll heimlichen Friedens. Sanft und weich dehnt sich ein weites, breites Tal, eine flache Riesenmulde, im Grunde bedeckt mit Aeckern, Weiden und grünenden Matten, an den oberen Rändern rings umkränzt von schattenden Wäldern, vom Oberwald, in dem gewaltige Laubbäume sich mit uralten riesenhaften Tannen erstaunlich vermischen, und von seinen Ausläufern, die im weiten Kreise die Rücken der Berge bekrönen.

Die Randberge selbst erheben sich nicht zu sonderlicher Höhe. Ihr Abfall ist überall leicht und mild. In langen weichen, sanft geschwungenen Linien umschlingt der Horizont das ganze Bild, und über allem wölbt sich die Kuppel des Himmels.

Mitten in dem Tale liegt lang hingezogen das Dorf Ilbeshausen. Sein Bild zeigt das freundliche Gemisch von Dächern und Baumwipfeln, das allen deutschen Haufendörfern zu eigen ist. Ein kurzer gedrungener Kirchturm, mehr ein Dachreiter als ein Turm zu nennen, überragt die Silhouette des Dorfes an gut gewählter Stelle. Er ist das Wahrzeichen, nach dem man sich überall im weiten Tale zurecht findet, und er grüßt freundlich hinüber zu den in neuzeitlichen Formen erbauten Landhäusern von Hochwaldhausen.

Selten nur am Tage sieht man die kurzen Eisenbahnzüge, die auf der Fahrt von Lauterbach nach Gedern und Stockheim das Tal durchqueren, und ihr gleichmäßig schlagendes Läutewerk übertönt nur leicht das Läuten der Rinderglocken, dort wo auf dem „Felsenmeer" von Hochwaldhausen oder auf den sanft geneigten Wiesenmatten des Unterdorfes die großen schwarz und weiß gefleckten Viehherden von Ilbeshausen zur Weide gehen.

Oft bin ich in dämmernder Abendkühle mit den Meinigen durch das stille Dorf gegangen, meist die lang gezogene Hauptstraße hinunter, häufig auch auf den wenigen Seitenwegen, die die äußeren Gehöfte des Dorfes mit ihr verbinden. An sonnigen Sommertagen, bei Regenwetter und wenn die Herbstnebel durch die hohen Bäume streiften, habe ich Wälder und Wiesen durchwandert und habe in manchem Nachbardorfe jenseits der Berge Rast gemacht. Wohl geschah es zunächst aus der bloßen Freude an der schönen Natur und aus der Sehnsucht nach der Einsamkeit des Landlebens, in der der Großstadtmensch alljährlich einmal in wenigen Wochen die Nerven zu neuer Arbeit zu

stählen sucht. Aber daneben war doch auch von vornherein der Wunsch lebendig, Land und Leute des Vogelsberges in ihrer freundlichen Eigenart kennen zu lernen. Mit Bauersleuten und mit Waldarbeitern und mit manchem Hirtenjungen habe ich Zwiesprache gehalten, und keiner im Dorfe oder in der Nachbarschaft hat mir jemals eine offene, freundliche Antwort verweigert. Nachdem ich aber erst ein wenig in die Anschauungen und



Abb. 1. Bauernhaus aus Ilbeshausen. Reihenfolge: Wohnung mit innerem Eren, Stall, Scheune (Typus A). Nach Photographie von H. Schiel Nachf., Fulda.

in die Lebensgewohnheiten der Menschen eingedrungen war, hat mich nichts so sehr beschäftigt als die Betrachtung ihrer Häuser. Was ich in Ilbeshausen von dem Bauernhause des Vogelsberges kennen gelernt habe, das will ich im folgenden kurz zu schildern versuchen.

Das Bauernhaus von Ilbeshausen gehört wie das des ganzen Vogelsberges in den großen Kreis des weit verbreiteten sogenannten oberdeutschen Hauses. Sein Grundriß zeigt die Verbindung von Flur, Küche, Stube und Kammer, die allen etwas entwickelteren Formen des oberdeutschen Hauses eigen ist. Die Haustür, oft noch quer geteilt, befindet sich immer an der Langseite des Hauses. Ueberschreitet man ihre Schwelle, so betritt man unmittelbar den Flur, den man hier mit altem Namen als „Eren" bezeichnet. Ich habe über die Geschichte und die Bedeutung dieses Namens sowie mancher anderer volkstümlicher Bezeichnungen von Hausteilen in meinem Büchlein, das unter dem Titel „Der volkstümliche Wohnbau im alten Frankfurt a. M." im Jahre 1910 als Sonderabdruck aus dem „Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst" bei K. Th. Völcker in Frankfurt a. M. erschienen ist, eingehendere Mitteilungen gemacht.

Geht man geradeaus über den Eren weiter, so kommt man in die Küche, deren Herd oft noch die alte Ausstattung mit dem großen Rauchfang aufweist. Neben Eren und Küche liegen zwei Wohnräume: nach vorn, nach der Straße zu die Stube, nach hinten heraus die Kammer. Diese vier Räume — Eren, Küche, Stube und Kammer — bilden bei den weitaus meisten Häusern den ganzen Grundriß des Wohnhauses. Die vier Wände des Hauses umschließen aber nicht nur diese vier Räume. Vielmehr dehnt sich das Haus noch erheblich weiter nach der Längsrichtung aus. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, daß Stall und Scheune mit dem Wohnhause unter einem einzigen großen Dache vereinigt sind. Wie ein riesiger Sattel schiebt dieses sich über das ganze bäuerliche Gewese.

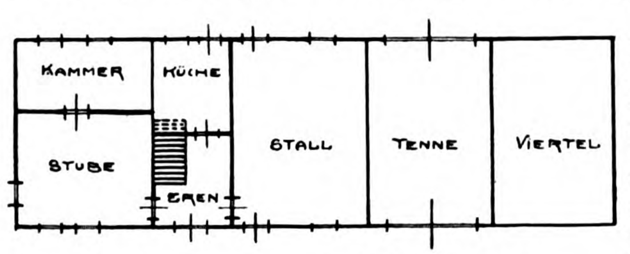


Abb. 2. Schematischer Grundriß zu Typus A.

Die Anordnung der drei Wirtschaftsteile — Wohnung, Stall und Scheune — ist dabei immer so getroffen, daß der Stall neben der Wohnung liegt, so daß er von hier aus zu jeder Zeit auch bei schlechtem Wetter direkt zugänglich ist, ohne

daß der Besitzer zur Tür heraus muß. In den meisten Fällen liegt die Wohnung so, daß sie das eine Ende des Hauses einnimmt. Diese Gruppierung scheint an und für sich schon die nächstliegende und natürlichste zu sein. Außerdem ergibt sich dabei der Vorteil, daß die besten Beleuchtungsmöglichkeiten für den Wohnteil gewonnen werden.

Aber auch so bleiben zwei Möglichkeiten noch bestehen. Am häufigsten liegt der Stall neben Eren



Abb. 3. Bauernhaus aus Ilbeshausen. Reihenfolge: Wohnung mit äußerem Eren, Stall, Scheune (Typus B). Zwischen Tenne und Viertel ist ein Schweinestall mit oberer Stallkammer vorgebaut. Nach Photographie von H. Schiel Nachf., Fulda.

und Küche. Dieses ist die Anlage, die am meisten Bequemlichkeiten darbietet. Sie gibt die natürlichste Gliederung innerhalb des Hauses, ein Umstand, der bei der Verteilung der Räume des Obergeschosses sich ebenso sehr wie bei denen des Erdgeschosses bemerklich macht. Außerdem aber kommt bei dieser Anordnung die Stube an die Ecke des Hauses zu liegen, und darin sind große Vorteile zu finden; die Stube erhält auf solche Weise zwei Fensterwände, sie gewinnt reichliches Licht und der Bewohner hat die Möglichkeit, von der Stube aus gleichzeitig nach zwei Seiten, nach der Straße und nach dem Garten zu Ausschau zu halten.

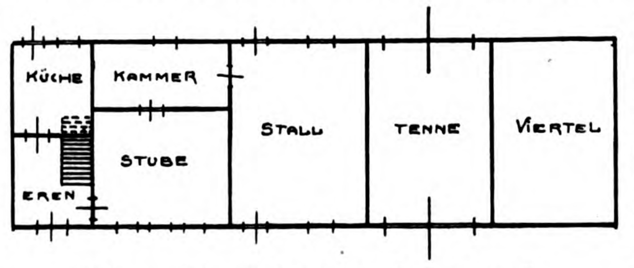


Abb. 4. Schematischer Grundriß zu Typus B.

Nur in seltenen Fällen liegt der Stall nicht neben Eren und Küche, sondern neben Stube und Kammer. Welcher Grund zu dieser Anlage geführt hat, ist mir nicht klar geworden. Man kann sagen, daß auf diese Weise die Stube wärmer ist als im anderen Falle. Aber dem stehen zwei Nachteile gegenüber. Einmal bleibt jetzt für die Stube nur eine Fensterwand. Die Beleuchtungsmöglichkeit ist also viel geringer. Und dann vor allem ist jetzt der Zugang zum Stall innerhalb des Hauses nicht mehr vom Eren aus möglich. Er muß vielmehr von der Kammer aus genommen werden. Wenn dabei nun freilich auch die Gefahr nicht sehr groß ist, daß der Stallschmutz an den Füßen mit durch Kammer und Stube getragen wird, da besonders die Bäuerin beim Betreten des Wohnteiles meist die Stallschuhe vor der Tür abzustreifen und mit Hausschuhen zu vertauschen pflegt, so spielt sich doch das wirtschaftliche Leben innerhalb des Hauses bei dieser Anlage unter zweifellos ungünstigeren Bedingungen ab als bei der erstgenannten Gruppierung. Ich habe sie daher, wie gesagt, auch nur in wenigen Fällen beobachtet.

Zeigten nun aber die beiden soeben besprochenen Formen noch in der Gruppierung der drei hauptsächlichen Wirtschaftsteile — Wohnung, Stall, Scheune — völlige Uebereinstimmung, so ergibt sich endlich eine dritte Möglichkeit noch dadurch, daß auch diese Anordnung verlassen wird. Es geschieht dadurch, daß die Wohnung in die Mitte zwischen Stall und Tenne verlegt wird. Aber auch diese Anordnung ist selten. Ich habe sie in Ilbes-

hausen, soviel ich mich erinnere, nur in einem einzigen Falle beobachtet, und dabei noch dazu so, daß der Stall neben der Stubenseite, die Scheune aber mit ihrer stets wiederkehrenden Einteilung in Tenne und „Viertel" an der Erenseite liegt. Wäre es umgekehrt, so wäre wenigstens der innere Zugang zum Stalle direkt vom Eren aus möglich. So aber muß auch in diesem Falle der Umweg durch Kammer und Stube gemacht werden.

verschiedene Namen mit Bewußtsein von einander unterschieden. Ueber der Küche liegt gelegentlich auch im Obergeschoß noch eine zweite Küche, sonst eine Rauch- oder Abstellkammer. Ueber Stube und Kammer des Erdgeschosses liegen die „Oberstube" und die „Oberkammer". Ihnen entsprechen über dem Stall meist noch zwei Räume, die in den Wohnbezirk des Hauses mit einbezogen sind und als „Stallstube" und als „Stallkammer" be-



Abb. 5. Bauernhaus aus Ilbeshausen. Reihenfolge: Stall, Wohnung, Scheune (Typus C).
Nach Photographie von H. Schiel Nachf., Fulda.

Die letzte denkbare Möglichkeit, daß Wohnung und Stall durch das Zwischenschieben der Scheune von einander getrennt würden, habe ich in Wirklichkeit nicht gefunden. Sie widerspricht so sehr den wirtschaftlichen Erfordernissen, daß der Vogelsbergbauer bei dem starken Nachdruck, den er aus landschaftlichen Gründen auf die Viehhaltung legen muß, einer solchen Anordnung der Wirtschaftsteile seines Hauses wohl niemals zustimmen würde. Er würde dabei von seinem Vieh getrennt, und außerdem würde ihm auch die Benutzung der über dem Stalle liegenden Räumlichkeiten fast unmöglich gemacht. Letzteres wird sich bei der Betrachtung der Räume des Obergeschosses noch deutlicher erkennen lassen.

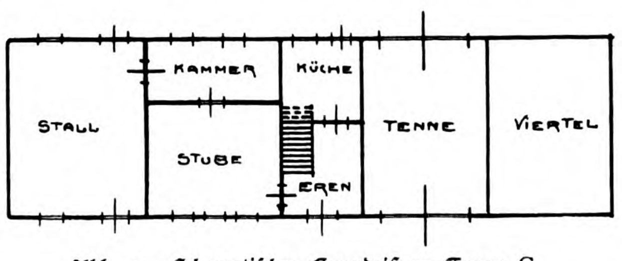


Abb. 6. Schematischer Grundriß zu Typus C.

Das Obergeschoß, mit dem Namen „Obenauf" bezeichnet, entspricht in der Anordnung durchaus der Einteilung des Erdgeschosses. Dem unteren „Eren" entspricht oben der „Gang", beide durch zeichnet werden. Sie können in dieser Weise natürlich nur Verwendung finden, wenn im Erdgeschoß Wohnteil und Stall neben einander liegen, und so leuchtet das, was ich oben über diese Verbindung gesagt habe, um so mehr ein.

Unter dem Dache liegt über dem „Obenauf" der „Boden" und über diesem wieder als oberste Querteilung des Hausinnern der „Kehlboden".

Damit können wir von der inneren Einteilung des Hauses Abschied nehmen. Von Ausstattung und Gerät in demselben zu reden, ist hier nicht unsere Aufgabe. Nur über die Feuerstätten mögen noch ein paar kurze Mitteilungen gestattet sein. Der Herd begegnet heute überall in Ilbeshausen in den neuzeitlichen Formen. Auf offenem Feuer wird hier wie in den Nachbardörfern nicht mehr gekocht. Ehemals ist es in allen Häusern geschehen, und die Erinnerung ist noch lebendig an die vom „Rauchfang" herabhängenden Kesselhaken

und die eisernen Herdgeräte, von welch letzteren ich freilich leider keine Spur mehr auftreiben konnte.

Der Stubenofen hatte früher überall die Form des sogenannten Beileger=Ofens, das heißt er wurde durch die Wand hindurch von der Küche aus geheizt. In dem benachbarten Herbstein konnte ich diese Form noch feststellen. Im übrigen sind die Oefen jetzt alle vom Zimmer aus heizbar. Durchweg gebräuchlich sind Eisenöfen, die vom Maurer, nicht etwa vom Hafner, gesetzt werden. Der „Kachelofen" kann für die ganze Gegend geradezu als unbekannt bezeichnet werden. In welchem Maße es hier jemals volle Kachelöfen gegeben hat, muß wohl fraglich bleiben. Ich möchte vor allem aus dem Grunde, weil das Ofensetzen bis auf diesen Tag im Vogelsberg Maurerarbeit geblieben ist, eher glauben, daß man über ein Gemisch von Stein= und Kachelofen nicht hinausgekommen sei. Dafür spricht auch der Umstand, daß der Name „Kachel" nur an einer einzigen Stelle des Ofens, hier aber trotz des Ueberganges zum Eisenofen, haften geblieben ist. Die Ofenröhre nämlich wird, obwohl sie doch bei den durchweg eisernen Oefen nichts mit der Kachelarbeit zu tun hat, überall als „Kachel" bezeichnet.

Ueber dem Ofen sind von der Decke herabhängend zwei horizontal laufende Stäbe befestigt. Man brachte sie an, um über sie die Kiehnspäne legen zu können, die man hier in der Ofenwärme trocknete. Diese schwebenden Gerüste wurden daher auch ihrem Zwecke entsprechend als „Spähndeise" bezeichnet — ein Ausdruck, in dem sich der alte Name „Deise" für Darre lebendig erhalten hat. —

Nach Schilderung der inneren Einteilung des Hauses wenden wir uns nunmehr der Betrachtung des äußeren Aufbaues zu. Derselbe wird in manchen Teilen leichter verständlich sein, wenn man sich die innere Gliederung nach den verschiedenen Wirtschaftszwecken, von der bisher die Rede war, in der Erinnerung gegenwärtig hält.

Die Häuser sind über einem in Bruchstein gemauerten Sockel durchweg in Fachwerk erbaut, dessen Gefüge die charakteristischen Verbindungen der Hauptständer mit den oberen Kopfbändern und den seitlichen Streben aufweist, die die Volksphantasie dem Bilde eines Menschen mit gespreizten Beinen und seitwärts aufgereckten Armen verglichen hat, und die daher im Vogelsberg überall unter dem Namen „der wilde Mann" bekannt ist. Wo der wilde Mann in der Außenwand zu Tage steht, da entspricht ihm im Inneren eine Trennungswand, die eben in jenem Balkengefüge ihre konstruktive Versteifung findet. Das kundige Auge kann daher an der äußeren Erscheinung des Hauses ohne weiteres noch die innere Gliederung erkennen.

Die Ausgestaltung des Fachwerks ist im allgemeinen lediglich auf das handwerklich Notwendige beschränkt. Daß sie aber gelegentlich bei entsprechenden Mitteln des Hausherrn auch zu sehr reichen Formen entwickelt werden kann, das zeigt das Bild der Teufelsmühle von Ilbeshausen, deren Giebelwand mit besonderem Aufwand durchgebildet ist. Ihre Wirkung beruht, wie unsere Abbildung erkennen läßt vor allem darauf, daß in allen Geschossen in der Höhe der Fensterbank eine eigene Schwelle ganz durchgezogen ist, und daß die dar=

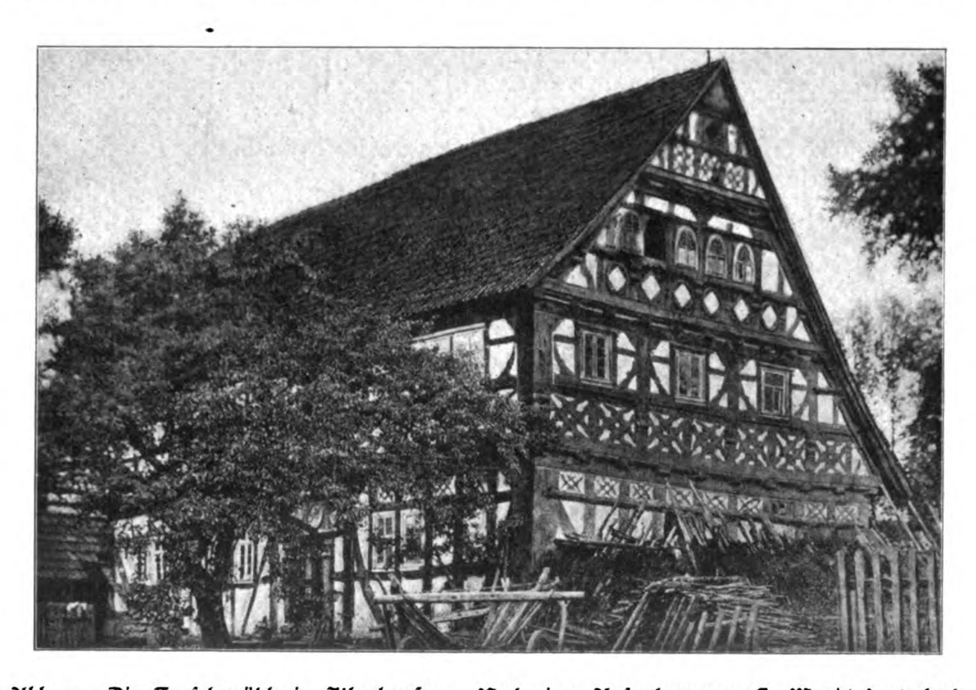


Abb. 7. Die Teufelsmühle in Ilbeshausen. Nach einer Aufnahme von G. Mandt-Lauterbach.

unter liegenden Brüstungen durch verschiedenartige Verbindungen der Brüstungshölzer sehr geschmackvoll gemustert sind.

Die Teufelsmühle ist als Glanzleistung der heimatlichen Zimmermannskunst denn auch in der ganzen Umgegend bekannt und berühmt. Ihre außergewöhnliche Ausstattung muß heute wohl für die Volksphantasie und für deren Niederschlag, die Ortssage, als Grund für den auffallenden Namen der Mühle gelten. Die Erklärung, daß der Teufel selbst bei der Errichtung dieses Zimmermannskunststückes seine Hand mit im Spiele gehabt habe, liegt für die volkstümliche Anschauung gar zu nahe. In Wirklichkeit muß die Erklärung des Namens ein wenig anders gefaßt werden. Es ist ja bekannt, daß wir „Teufelsmühlen" auch sonst in deutschen Landen häufig begegnen. Ihr Name weist zurück auf heute längst vergessene Anschauung, die das Gewerbe der Müller als Ganzes traf, die die einzelnen Glieder dieses Gewerbes nach mittelalterlicher Meinung in den Kreis der unehrlichen Leute versetzte, und die die für ganz oder teilweis rechtlos Erklärten dann obendrein auch noch verdächtigte, mit den Mächten der Finsternis in näherer Fühlung zu stehen. —

Die einzelnen Felder zwischen den Ständern, Riegeln und Streben des Fachwerks werden in folgender Weise ausgefüllt. Drei Knüppel, die sogenannten „Stickhölzer" werden in der Richtung von oben nach unten in die Oeffnung hineingesetzt, und zwar je einer unmittelbar neben die beiderseitigen begrenzenden Balken, der dritte in die Mitte. Ueber sie werden dünnere „Fetzhölzer" geflochten, und dieses Geflecht wird sodann zunächst nur von innen mit Lehm oder auch mit „Speis", einer Kalkmischung, „zugeschlagen". So bleibt die Wand solange stehen, bis sie getrocknet ist. Erst dann wird sie auch von außen verstrichen, man sagt, sie wird „gedoppelt".

In diesen Bewurf werden auch hier, wie sonst vielfach in Deutschland, einfache geometrische oder naturalistische Muster, solange er noch feucht ist, eingekratzt. Die aus anderen Teilen Hessens bekannte Art der Verzierung der Gefache des Oberstocks zwischen den Fenstern habe ich in Ilbeshausen nur an zwei Häusern noch gefunden, einmal an der Teufelsmühle zwei vom Wetter schon stark verwischte Malereifelder, und dann an einem anderen Hause ein Feld mit dem eingekratzten und gemalten Spruche:

„Die lieb ist in den Himmel gezogen,
Die Drei ist übers mehr geflogen,
Die Wahrheit die ist ganz verdrieben,
Die Lieg allein ist übrig geblieben".

Haussprüche dieser Art, wenn auch glücklicher Weise meist in einem weniger weltschmerzlichen Ton gehalten, sind auch sonst vielfach in Gebrauch. Sie finden sich aber gewöhnlich an anderer Stelle, denn sie sind, von jenem genannten Beispiel abgesehen, immer in den Schwellbalken des Obergeschosses eingeschnitzt, so daß sie an der Straßenseite des Hauses, oder doch wenigstens des Wohnteiles entlang laufen. So liest man an einem Hause:

„Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst,
So ist alle Mühe und Arbeit umsonst".

Dieser selbe Spruch kehrt in etwas anderer Fassung und in erweiterter Form wieder an einem Hause vom Jahre 1811. Er zeigt dort folgenden Wortlaut:

„Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst,
So arbeit jedermann umsonst.
Wo Gott die Stadt nicht selbst bewacht,
So ist umsonst der Wächter Wacht."

Gottesglaube und christlicher Sinn, das ist es, was in diesen Sprüchen am meisten zum Ausdruck kommt. Dem entspricht es denn auch, wenn an einem dritten Hause zu lesen steht:

„Jesu meine Freud und Zier,
Mein Hertz und Haus steht offen dir.
Komm mit Deinem Segen herein,
So werd ich hier und dort gesegnet sein".

In die Geschichte des Hofes führt uns ein langer Spruch, der sich an einem leider nicht mit der Jahreszahl versehenen Hause findet:

„Durch Feuer und durch dessen Flammen
Ward mir mein voriges Haus verzehrt.
Es stürzte so geschwind zusammen
Als wie man eine Hand umkehrt.
Drum laß nun dieses Haus in Gnaden
Dir Gott und Herr befohlen sein,
Behüte es für allem Schaden
Und alle, die gehen aus und ein".

Der zeitlich letzte Spruch, den ich mir angemerkt habe, stammt von einem Hause, welches außer den Namensangaben des Bauherrn, seiner Frau und des ausführenden Zimmermanns auch die Erbauungszeit mitteilt mit den Worten: „Aufgestellt den 30ten Mai 1863". An ihm liest man den nicht in allen Teilen selbständigen Spruch:

„Ich habe gebaut nach meinem Sinn
Für mich und meine Erben.
Durch Gottes Gütte bracht ichs hin,
Drum konnt mirs nicht verderben.
Drum dank ich Gott, drum dankt mit mir,
Ach danket alle Gott mit mir,
Gebt unserm Gott die Ehre".

Die Anbringung solcher Haussprüche ist durchaus nicht etwa als ein gedankenlos fortgeschleppter Brauch, ihr Inhalt nicht etwa als für den Bewohner des Hauses bedeutungslos anzusehen. Vielmehr habe ich fast immer die Bemerkung machen können, daß der Bauer ganz genau wußte, was die oft schon stark verwitterten Inschriften mit ihren vielfach veralteten Buchstabenformen zu besagen hatten. Und nicht nur das. Die meisten wußten auch fast wortgetreu anzugeben, was über den Haustüren ihrer Nachbarn und weiteren Dorfgenossen zu lesen stand. So machen diese Haussprüche

in all ihrer Schlichtheit einen Teil des geistigen Lebens der Dorfleute aus, und man kann nur dringend wünschen, daß der Gebrauch auch bei künftigen Neubauten nicht außer Uebung gesetzt werde. —

Die Fachwerkkonstruktion, von der die Rede gewesen ist, findet sich gleichmäßig, am Erdgeschoß ebensowohl wie am Obergeschoß. Während sie aber am Obergeschoß unter dem Schutze des überragenden Daches immer offen zu Tage steht, ist sie im Unterstock meist zum Schutz gegen die Witterung verdeckt, und zwar besonders deshalb, weil die Lehmfüllungen verhältnismäßig rasch infolge des Regens verwittern und abspringen.

Die Verdeckung geschieht meist durch sogenannte „Dechselbretter". Das sind kleine, unten abgerundete Schindeln, die in vierfacher Schicht aufgelegt werden, indem man sie auf die zu diesem Zwecke über das Fachwerk gezogenen „Futterbretter" aufnagelt. Ursprünglich sind die Dechselbretter aus dem vollen Holz gespalten. Heute werden sie auch mit der Säge geschnitten, aber sie haben damit einen guten Teil ihrer Haltbarkeit eingebüßt, da man beim Sägen natürlich nicht so der Faser folgen kann, wie es sich beim Spalten von selbst ergibt, und da infolgedessen die Widerstandsfähigkeit gegen die Witterung sehr wesentlich beeinträchtigt wird.

Das Verschalen mit Dechselbrettern erfordert einen nicht unbedeutenden Aufwand. Ein Quadratmeter Hausfläche kostet fertig „gedechselt" etwa vier Mark. So greift man daneben denn auch zu einer etwas billigeren Art, indem man die Fachwerkswand zum Teil auch mit „Wettbrettern" zudeckt. Diese Bretter, etwas über ein Meter lang, müssen besonders hergerichtet sein. Sie werden konisch geschnitten und auf der breiteren Kante mit einer Nute versehen. In die Nute wird dann beim Aufdecken der Bretter allemal die scharfe Kante des nächsten Brettes eingeschoben, so daß auf diese Weise eine voll geschlossene Wandung hergestellt wird.

Damit haben wir die Hauswand in allen ihren Erscheinungsformen kennen gelernt. Es bleibt uns nun noch übrig, auch die volkstümliche Ausstattung des Daches ins Auge zu fassen. Von der Dachform ist, wie ich bereits hervorhob, und wie unsere Abbildungen zeigen, nicht viel zu sagen. Sie beschränkt sich durchgehends auf das einfache Satteldach. Mehr dagegen ziehen die volkstümlichen Techniken der Bedachung unsere Aufmerksamkeit auf sich, und in dieser Hinsicht habe ich einiges Bemerkenswertes feststellen können.

Von den alten ortsüblichen Bedachungsarten haben sich freilich nur wenige Reste bis heute erhalten, diese aber verdienen eine besondere Besprechung. Schindeldächer sind jetzt in der ganzen Gegend nicht mehr zu sehen. Daß sie ehemals vorhanden waren, wäre an und für sich schon wegen der allgemeinen großen Verbreitung dieser Bedachungsart wahrscheinlich, und das trifft für den Vogelsberg um so mehr zu, als hier das nötige Material bei den großen Waldbeständen der Gegend in Fülle sich darbot. Man kann auch darauf hinweisen, daß der Name „Schinnel" sich in der Volkssprache bis heute lebendig erhalten hat, wenn er auch, wie wir bald sehen werden, auf eine andere Sache übertragen ist. Den sichersten Beweis aber für das ehemalige Vorhandensein des Schindeldaches liefert die Tatsache, daß die Kirche des benachbarten Dorfes Herchenhain, wie mir berichtet wurde, noch vor etwa dreißig Jahren mit Schindeln gedeckt gewesen ist. Gesehen habe ich das Schindeldach nur ein einziges Mal, und hier in einer erneuten Form. Es fand sich an einem neuen Holzschneidewerk, und es war hier zum Teil nach alter Art mit gespaltenen Schindeln, zum Teil aber auch in neuerer minder haltbarer Weise mit gesägten Schindeln gedeckt.

Auch eine andere ältere Bedachungsart ist bis auf ganz wenig Beispiele verloren gegangen. Diese aber habe ich mit besonderem Interesse, fast kann ich sagen, mit wahrem Erstaunen betrachtet. Ich spreche von der alten Form der Strohdächer, die ich in Lanzenhain noch an zwei Häusern, einmal auch noch in Grebenhain feststellen konnte. Ich habe die sehr merkwürdige Art der Herstellung, die ich mir in Lanzenhain von einer freundlichen alten Frau erklären ließ, schon einmal in meiner Schrift über den Frankfurter Wohnbau beschrieben, und ich kann hier meinen früheren Worten folgen. Das ganze Dach wird aus einzelnen Teilstücken, sogenannten „Schinneln" zusammengesetzt. Diese Schinneln aber werden so hergestellt, daß man über einen etwa ellenlangen Stock die Strohlage herüberhängt, indem man die Aehrenbüschel etwa eine Spanne lang nach unten herumschlägt. Die so entstandene Schinnel wird an der Unterseite dicht mit Lehm verschmiert. Erst dann ist sie zum Aufdecken fertig. Letzteres geschieht so, daß sie mit den beiden seitwärts herausstehenden Enden des Stockes an der Dachlatte angebunden wird. Man fängt dabei an der unteren Dachkante an und legt die einzelnen „Schinneln" staffelförmig übereinander, so daß die höherliegende allemal etwa eine Hand breit über der nächsttieferen zurücksteht. Ist das ganze Dach fertig, so sieht es von unten, vom Dachboden aus betrachtet, wie eine geschlossene glatte Lehmwand aus. Es ist wirklich das reine Erddach. Von außen dagegen erscheint es wie ein gewöhnliches Strohdach. Die Strohschicht liegt offen zu Tage, und sie verhindert auf diese Weise, daß etwa durch Regen oder Schnee die untere Erdschicht abgewaschen werden könnte.

Diese höchst merkwürdigen Strohdächer sind auch in den etwas weiter entfernten Dörfern Herchenhain und Hartmannshain noch jetzt zu sehen. In Ilbeshausen finden sie sich heute nicht mehr. Sie sind aber hier, wie ich durch Erkundigungen feststellte, früher ebenfalls vorhanden gewesen. Sie haben ihren Ersatz durch Ziegeldächer gefunden,

die aus Hohlziegeln zusammengesetzt, der größeren Wärme halber aber mit Strohwischen, sogenannten „Strohwieden“, unterlegt sind.

An den Giebelseiten schließen die Dächer mit vorgelegten Schutzbrettern ab, die im Volksmunde als „Windschalen“ bezeichnet werden. Giebelverzierungen sind, wenn sie ehemals überhaupt zur ständigen Baugewohnheit gehört haben, jetzt so gut wie ganz verschwunden. Ich habe sie nur einmal beobachtet, und zwar an dem erwähnten alten Strohdach in Grebenhain. Hier fand ich sie in Gestalt eines kurzen Holzblockes, der mit einer unteren Nute auf die obere Firstecke der beiden Windschalen aufgesteckt war. Er zeigte eine einfache zimmermannsmäßige Schnitzerei, fast an eine gotische Kreuzblume erinnernd, und er schien auch in dieser Art der äußeren Ausstattung ein recht erhebliches Alter zu erkennen zu geben.

Wenn damit nun, wie ich hoffen darf, das ganze Haus vom gemauerten Sockel bis hinauf zum Dachfirst in seinen volkstümlichen Formen vor dem Auge des Lesers Gestalt gewonnen hat, so könnten wir damit diese Mitteilungen abschließen. Noch aber gilt es kurz einer Baulichkeit zu gedenken, die in Ilbeshausen in zwei Exemplaren vorhanden ist. Ich meine die Gemeindebacköfen. Der eine von ihnen gehört dem oberen, der andere dem unteren Teile des Dorfes. Auf ihre Benutzung sind alle Hausstände in gleicher Weise angewiesen, da sich im ganzen Dorfe kein Hof findet, der etwa einen eigenen Backofen besäße, und da auch — wenigstens bis zum Jahre 1907 — ein Bäcker nicht im Dorfe ansässig war. Jeder Benützer hat den Ofen selbst anzuheizen, und man merkt es im ganzen Dorf, ob der reiche Mann mit hellodernden Holzklötzen das Feuer schürt, oder ob feuchtes Reisig und Findlingsholz mit Rauchen und Qualmen den Ofen für die Brote der ärmeren Leute zur nötigen Hitze zu bringen suchen.

Ueber die Reihenfolge, in der gebacken wird, entscheidet das Los. Jeden Sonntag Nachmittag um 5 Uhr kommen die Frauen, die backen wollen, zusammen und losen um die Backzeit. Jede hat dann den Ofen für drei Stunden zur Verfügung, und außer ihr gehen an einem Tage noch vier andere Frauen an der gleichen Stelle dem gleichen Geschäfte nach, da täglich immer fünf Parteien hinter einander zu backen pflegen. Lange wird aber auch diese alte Sitte, in der die Zusammengehörigkeit des dörflichen Lebens sich so deutlich widerspiegelt, wohl nicht mehr von Bestand sein. Sie wird dem Untergange verfallen sein, sobald erst einmal der Berufsbäcker sich im Dorfe niedergelassen hat, und das ist jetzt, da ich dies schreibe, vielleicht schon geschehen. —

Ilbeshausen, du liebliches stilles Dorf im fernen Vogelsberg, von deinen freundlichen Häusern zu reden, das erhellt mir noch heute nach Jahren den Sinn, und was ich in diesen Blättern davon zu erzählen wußte, das sei mein Dank für die glücklichen Stunden, die ich unter dem Rauschen deiner Bäume und bei dem Glanze deiner Sterne verleben durfte.

Hamburg. Prof. Dr. Otto Lauffer.

Farbige Volkskunst in Kurhessen.



Abb. 1

Zu den Kunstmitteln, deren sich unsere erfindungsreiche und empfindungsarme Zeit entäußert hat, gehört die Farbe. Man braucht nur eine mittelalterliche Heiligenstatue mit einer modernen Kunststeinfigur, eine Handschrift mit einem Druck, einen Kachelofen mit einem Heizkörper zu vergleichen, um den Unterschied von einst und jetzt zu gewahren. Den roten Mennigeanstrich unserer Eisenkonstruktionen decken wir mit einem neutralen Tone und ängstlich hüten wir uns, unseren Eisenbahnwagen das leuchtende Gelb zu geben, das vordem die Postkutsche trug. Grau, wie unsere Kleidung, sind die Tapeten unserer Wände und, wenn wir unsere Fußböden streichen, so bringen wir es im günstigsten Falle zu einem stumpfen Braun. Die Gebrauchsmöbel in der Küche erhalten verwässerte Tönung mit künstlichen Masern und die Prunkstücke im Salon das dunkle Furnier des weither geholten Mahagoni. Wohin wir blicken, in Häusern und Höfen, auf Straßen und Plätzen dieselbe öde Gleichförmigkeit. Selbst das billige Grün der Bäume, des Epheus, des Rasens haben wir uns in den Miethauszeilen unserer Großstädte abgewöhnt.



Abb. 2

Die Alten wußten wohl, warum sie die Farbe zu Worte kommen ließen. Sie erblickten in der

Bemalung mehr, als ein Mittel, den Meisterschöpfungen der Architektur und Skulptur den Ausdruck höchsten Glanzes zu geben. Sie kannten die Macht der Farbe, auch da Reichtum zu verbreiten, wo die Armut zu Hause war. Mehr noch, als den Prachtwerken, deren üppige Gliederung von selbst zum Staunen herausforderte, kam die Farbe solchen Stücken zu Gute, die der eigentlichen Kunstform entbehrten. Wo es für den Verstand nichts zu bewundern gab, brauchte das Gemüt nicht zu feiern. Die Farbe half über die Härte der Konstruktion oder die Dürftigkeit der Erfindung hinweg. Und diese Eigenschaft war es wohl neben der Freude am Bunten, die den Kleinmeistern der Volkskunst die Farbe so nahe brachte. Eine Blume, eine Ranke, ein Kranz, eine Herz mit oder ohne Spruch genügte, der Brettertür, dem glatten Fensterladen, der unprofilierten Truhe den Ausdruck des Freundlichen, Liebenswürdigen zu verleihen. Ja, schon der einfache Anstrich des Hausrates in einem leuchtenden Tone war oft hinreichend, Räumen mit gekalkten Wänden und ungestrichenen Fußböden zu einer behaglichen intimen Stimmung zu verhelfen.

Leider hat in unsern Tagen der Untergang alten bemalten Kunstgutes mit dem Einzug farbloser Dutzendware gleichen Schritt gehalten. Auch in jenen Strichen Hessens, wo die malerischen Volkstrachten noch nicht ausgestorben sind, nehmen Hofstatt und Hausrat schon recht bedenkliche Formen an. Die bunten Schwälmer Stühle findet man eher bei den Althändlern, als bei den Bauern um Treysa und Ziegenhain, und was der Marburger Töpfer an Schüsseln noch absetzt, geht mehr an durchreisende Fremde, als an Einheimische ab. Aber als ein erfreuliches Zeichen dafür, daß die Freude an der Farbe, die im Darmstädtischen nie ganz erloschen war, auch in Kurhessen wieder ihren Einzug hält, darf die Tatsache genommen werden, daß eine kleine Schar moderner Künstler mit Erfolg sich bemüht, die Kunst der Straße und des Hauses aus dem grauen Elend der Farblosigkeit zu erlösen. Seit der Erbauer des Kasseler Rathauses die Sandsteinpfeiler rot und die Eichenholztüren grün gestrichen hat, steht es nicht mehr so schlimm um die Furcht vor der Farbe.



Abb. 3



Abb. 4

Ein Verdienst Max Hummels ist es, die Häuser von Kassels Altstadt durch einen mutigen Anstrich künstlerisch wieder zu Ehren gebracht zu haben. Man braucht nicht mit allen Einzelheiten einverstanden zu sein, um dem Versuche, den Straßenbildern zum alten Aussehen und zu neuem Ansehen zu verhelfen, rückhaltlos zuzustimmen. Der Segen solcher Wiederherstellungen wird klar, denkt man an die unglücklichen Modernisierungen, die das Holz wie Sandstein, den Sandstein wie Marmor strichen. Oder an jene Renovierungen, welche die Putzflächen mit Verblendplättchen, das Fachwerk mit Zinktafeln verkleideten und die roten Biberschwänze oder Pfannen durch graue Zementdielen oder schwarzglasierte Falzziegeln ersetzten. Wirksamer, als Ortsvorschriften und Polizeimaßregeln, schützt eine lebhaft aufgemunterte Fassade, die dem Eigentümer den Wert und Reiz des ererbten Besitzes zu Gemüt führt, ein altes Haus vor dem Abbruch.

Eine Frage drängt sich auf. Würde es sich nicht verlohnen, für die farbige Behandlung von Kassels Altstadt einen einheitlichen Plan aufzustellen? Und wäre es nicht an der Zeit, für die Lösung dieser und ähnlicher Aufgaben, die das Bild großer Stadtviertel für Jahrzehnte bestimmen, einen Kunstausschuß zu bilden, wie ihn kleinere und jüngere Städte längst besitzen? Fragen der Farbe sind nicht nur Fragen des Geschmackes, sondern auch Fragen des Respektes vor der geschichtlichen Ueberlieferung und des Taktes gegen die Umgebung. Alte Häuser haben alte Rechte, die zu erkennen uns Modernen nicht immer leicht wird. Eine Vereinigung von Künstlern und Kunstgeschichtlern, von Theoretikern und Praktikern, von Akademikern und Handwerkern würde am ersten Gewähr dafür bieten, daß neben dem Künstlerischen die historische Treue, neben dem Gemeingültigen der lokale Ton gewahrt wird. Schon beginnt der Bürger in der Altstadt sein Fachwerkhaus anzustreichen, wie er es für schön hält, unbekümmert um Nachbarschaft und Nachrede, im besten Glauben, mit viel Eifer und wenig Glück, gotisch oder zum mindesten altdeutsch, wie er meint, oder auch modern, wenns ihm vornehmer dünkt, mit einer beängstigenden Fülle von Motiven und mit Farben, die heute leuchten und morgen bleichen. Als ob er der Meister wäre, der das Haus gebaut, und nicht ein anderer, dessen Spuren nachzugehen schon der Mühe wert wäre. Und als ob nicht das Haus ein Teil der Straße, die Straße ein Teil der Stadt, die Stadt ein Teil der Landschaft wäre, an der sich alle erfreuen sollen, Kunstfreunde und Laien, Eingesessene und Fremde, lebende und kommende Geschlechter. Die Kurhessen sollten ins Darmstädtische blicken, um gut angestrichene Häuser zu sehen.

Farbigen Hausrat hat uns im verflossenen Jahr Albert Nübel auf der Ausstellung des Kunstvereins zu Kassel vorgeführt, Tische, Stühle, Schränke und Betten aus Tannenholz, in ungebrochenen Tönen gestrichen und mit einfachen Linien abgesetzt, hier und da durch eine Blume oder Rosette belebt. Wer die in standfester Bauart erstellten, von allen Scheinverzierungen frei gehaltenen, mit gediegenen Beschlägen ausgestatteten Stücke in den passend abgestimmten Räumen sah, konnte dem Versuche, mit wenig Mitteln gute Wirkungen zu erzielen, nur zustimmen. Das ist der Weg, dem Handwerker, der sich in der Stilverwirrung unserer Tage nicht mehr auskennt, dem Tischler, Maler, Schlosser wieder die soliden Grundsätze nahezubringen, nach denen die Alten ihre unverwüstlichen, zweckmäßigen, farbenfreudigen Inventare schufen. Auch der moderne Kritiker, der weniger strenge Formen und weniger herbe Farben zu sehen gewohnt ist, wird dem Hinweis auf die klare Sprache der Alten seine Berechtigung nicht versagen.

Einige neuere Ziermuster von Kurt Schmelz, Dekors für Schranktüren, seien im Bilde wiedergegeben (Abb. 1 u. 2). Man muß sich die gar nicht so großen, fein umrissenen Zeichnungen in kräftigen, meist hellen Farben auf blauem Grund aufgetragen denken, um die Absicht des Künstlers zu verstehen, durch einen lebhaften Punkt die sonst unverzierte Fläche interessant zu machen. Blumensträuße sind als Motive verwandt. Keine verwaschenen Blumenstücke oder unklaren Stilleben, wie wir sie auf den Ofenschirmen oder Nippständern unserer Boudoirs finden. Auch keine Treibhauspflanzen oder exotische Seltenheiten, sondern Blumen, wie sie uns die sonnige Wiese oder der schattige Wald schenkt, Bekannte von unsern Spaziergängen, Freunde, die uns den Frühling ins Zimmer bringen, wenn der Winter ins Fenster schaut. Daneben figürliche Darstellungen. Nichts Heroisches aus dem Ritterleben, wie wir es auf den unvermeidlichen Wandtellern oder Diaphanien sehen, und nichts Süßliches aus der Schäferzeit, wie es uns die imitierten Gobelins unserer Salons zeigen. Vertraute Gestalten aus dem Hause, dem Dorfe, der Stadt, Typen des Alltages, die Hausfrau, die Magd, der Knecht, Gäste, fröhliche Gesellen mit Zupfgeige und Harmonika sind es, die uns auf den Möbeln grüßen. Dieses Zurückgreifen auf Stoffe, welche die Heimat bietet, dürfte nicht der schlechteste Weg sein zur Erkenntnis des Guten, das so nahe liegt.



Abb. 5

Von Christian Jürgensen rühren die beiden Holzkonsolen her (Abb. 3 u. 4), die Walter Schliephake in Farbe gesetzt hat, hockende Männchen, die unter den lastenden Balken ein bescheidenes Plätzchen einnehmen, aber durch ihre lebhaften Farben im Saale sich schon Geltung verschaffen. Der eine hat einen roten, der andere einen grünen Kittel an, und wenn man die Stellung ihrer Füße betrachtet, so merkt man, daß es auch hier von den beiden jeder hält, wie er will. Sie sitzen in einem Staatsgebäude und haben so nichts Offizielles an sich. Und niemand nimmt Anstoß daran, daß sie lustiger aussehen, als die Akanthuskonsolen aus Stuck oder die Löwenmasken aus Zink, die wie Stein oder Holz oder Bronze gestrichen sind.

Eine kleine Standfigur aus Holz (Abb. 5) möge zeigen, wie Hans Sautter die Leute aus dem Volke sieht. Der müde Mann, der sich von der Arbeit eines Lebens ausruht, bedarf keines Beiwerkes und keiner Pose. Den Rücken leicht gekrümmt, die Hände in den Schoß gelegt sitzt er da, schweigend und wunschlos, zurückblickend auf das Vergangene, das Kommende gelassen erwartend. Schlicht wie die Kleidung des Greises war sein Leben und einfach sein Tagewerk. Aber sind das nicht die Züge eines Philosophen, der sich beobachtend zurückgezogen hat,

der das Neue mit dem Alten vergleicht, der mehr weiß, als er sagt? Kann man die Ruhe des Alters, den Feierabend des Lebens edler zum Ausdruck bringen, als bei diesem Bilde, an dem sich nichts zu bewegen scheint? Man achte auf das Geschlossene der Komposition, das keine Lücke zerreißt. Das lange Gewand, an dem die Hiebe des Meißels stehen geblieben sind, geben der straffen, fast senkrecht aus dem Klotz gehauenen Statuette etwas Monumentales, die Würde eines Richters oder Priesters. Und wenn zum Feierlichen die Farbe noch das Gemütvolle bringt, so ist das sicher für Wert und Wirkung des Kunstwerkes kein Fehler.

Als ein Versuch desselben Künstlers, das alte hessische Töpferhandwerk zu beleben, will die gleichfalls im Bilde wiedergegebene Tonkachel angesehen werden, die als Teil eines Figurenfrieses zu denken ist. (Abb. 6). Wer die betrübende Tatsache verfolgt, wie die einst so blühende Kunst zurückgeht, wie die derbe und so gesunde Technik ohne Not und Glück in den Formen des Porzellans sich abmüht, wie immer weniger Gebrauchsgegenstände und immer mehr Nippsachen entstehen, wie mit der alten Form die alte Farbe zu Grunde geht, der kann sich über die Bemühungen, ein Stück Volkskunst in seiner Eigenart zu erhalten und für die Aufgaben des modernen Lebens nutzbar zu machen, nur freuen. Und wer weiter feststellt, wie der Meister seine Ware zum kleinsten Teil in eigener Werkstatt herstellt, zum größten Teil aus Fabriken anderer Landschaften bezieht, wie die Zahl der Gesellen und Lehrlinge klein und kleiner wird, wie mit der Freude an der Kunst die Lust an der Arbeit schwindet, der gewinnt den Wiederbelebungsversuchen noch eine andere als ästhetische Seite ab.

Ein guter Gedanke war es gewiß, die Kacheln, die in den alten Marburger Oefen gebrannt wurden und in der Halle des dortigen neuen Bahnhofs als Wandplatten angebracht sind, mit Darstellungen zu schmücken, die Einheimische wie Fremde gleich interessieren. Die Trachten aus der Umgebung der Stadt hat sich der Künstler zum Vorwurf genommen. Gestalten aus dem oberhessischem Volke, wie man sie auf dem Markt, in den Straßen, am Bahnhof sieht, Männer und Frauen, Alte und Junge, sind zu einer Reihe von zwölf Figuren zusammengestellt, die als Bekrönung einen Wandbrunnen abschließt. In rechteckigen Rahmen stehen die breit und eckig stilisierten Figuren, streng in die Fläche hineinkomponiert, mehr dekorativ als plastisch aufgefaßt, auf wenig vertieftem gelben Grunde. Die lebhaften Farben der Gewänder, die der bunten Wirklichkeit getreulich folgen, geben den meist ernsten, oft drastischen Bildern etwas Sonniges. In den kühn und sicher gezeichneten Typen scheint mehr vorzuliegen, als die geschickte Nachbildung gut beobachteter Modelle. Das sind Bauern, die sich ihres Wertes bewußt sind und fürs Erste nicht daran denken, die Tracht ihres Dorfes mit dem Allerweltskleid des Städters zu vertauschen. Aber auch technisch ist in den materialgerecht behandelten Fliesen, bei denen das Problem des Flachreliefs vorbildlich gelöst ist, ein gut Teil volkstümlicher Kunst gegeben, das befruchtend auf das heimische Gewerbe wirken könnte. Der Marburger Keramik ist ein neuer Weg gezeigt. Was in Darmstadt unter Scharvogels, in Baden unter Läugers Leitung längst Wirklichkeit geworden ist, sollte in Kurhessens alter Töpferstadt unter Führung eines berufenen Künstlers nicht mehr unmöglich sein.

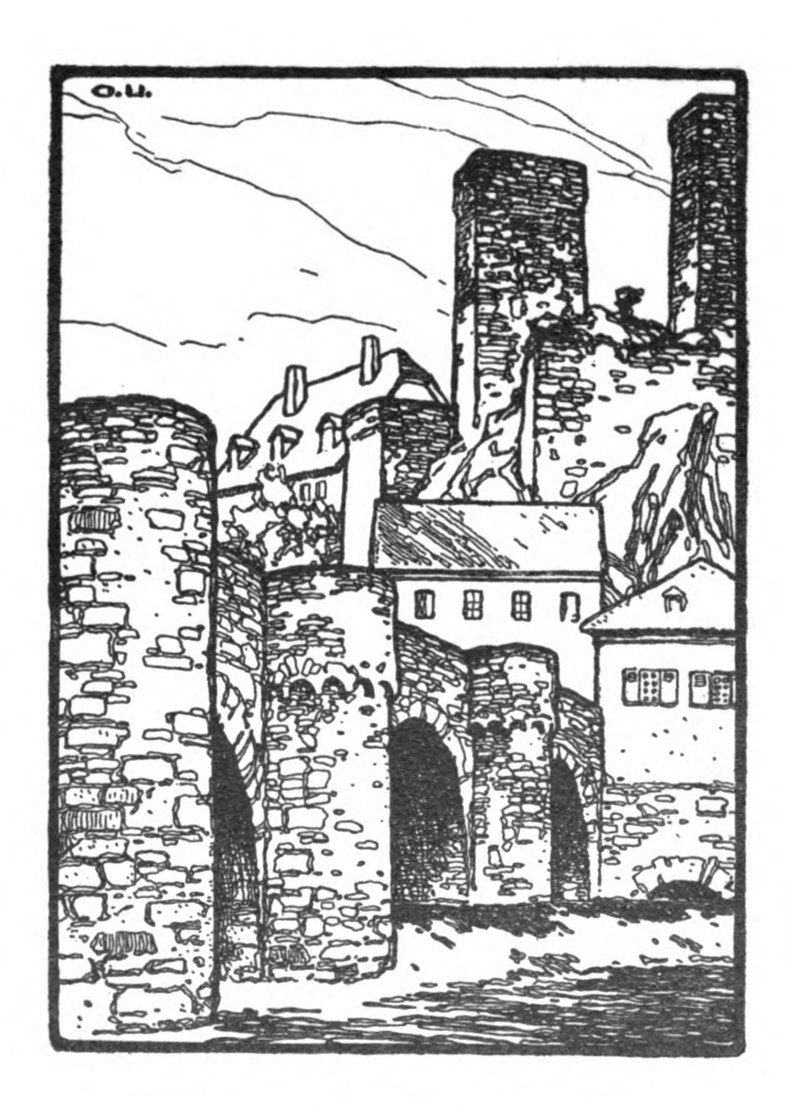
A. Holtmeyer.



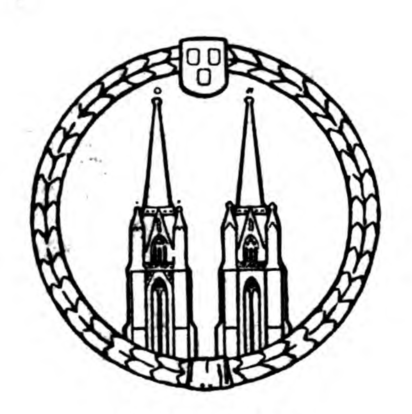
Abb. 6

Aufsätze:

Friedrich Küch-Marburg: Die älteste Pfarrkirche Marburgs.
Friedrich Lübbecke-Frankfurt: Eine neuentdeckte rheinische Pietà.
Christian Rauch-Gießen: Zur mittelrheinischen Kunst.
Otto Lauffer-Hamburg: Die Bauernhäuser von Ilbeshausen am hohen Vogelsberg.
Arthur Holtmeyer-Kassel: Farbige Volkskunst in Kurhessen.



Von Otto Ubbelohde sind die Jahrgänge 1906, 1908 und 1910 illustriert worden, Jahrgang 1907 von Wilh. Thielmann, 1909 von Walter Waentig, 1911 von Willy Preetorius. Alle Jahrgänge, sowie Sonderdrucke der Zeichnungen der letzten vier Jahrgänge sind noch vom Hessen-Kunst-Verlag Adolf Ebel in Marburg erhältlich.



ADOLF EBEL
Buch- und Kunsthandlung
früher Oskar Ehrhardt's /
Universitäts-Buchhandlung
MARBURG a. L.

Druck von Otto Kindt, Gießen.


Princeton University Library
32101 065072355

